música

radio

ballet

cine

CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO

Presidente:
Dr. ALBERTO F. ZUBIRIA

Consejeros:

D. LUIS BATLLE BERRES

D. ARTURO LEZAMA

D. CARLOS L. FISCHER

D. JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Dr. ZOILO CHELLE

Dr. LUIS ALBERTO DE HERRERA

D. RAMON VIÑA

D. DANIEL FERNANDEZ CRESPO

Secretario:
DR. JUSTO JOSÉ OROZCO

Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social:
D. RENAN RODRIGUEZ

COMISION DIRECTIVA DEL SODRE

Presidente:
D. OSCAR SECCO ELLAURI

Vice-Presidente:
Sra. MARGARITA MENDEZ DE GARCIA CAPURRO

Secretario:
Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY

Tesorero:
D. DANIEL D. VIDART

Secretario Encargado de las Relaciones con el Exterior:
D. JUAN ILARIA

Gerente General:
D. HÉCTOR M. LABORDE

Director Técnico del Departamento de Radio-Difusión:
D. CARLOS MAZZEY

Administrador del Departamento de Espectáculos:
D. ALFREDO FERRARI

Secretario de Comisión:
D. DIEGO ERRANDONEA

Secretario de Gerencia General:
D. VENANCIO FCO. RODRIGUEZ

REVISTA DEL S. O. D. R. E.

Directores:

DANIEL VIDART y JUAN ILARIA

Editor:

DANILO TRELLES

Colaboran en este número:

LAURO AYESTARAN

CYRO SCOSERIA

MAURICIO R. MULLER

TOBIAS ROSEMBERG

WASHINGTON ROLDAN

DANIEL VIDART

DANILO TRELLES

Sumario:

ANTE EL SEGUNDO FESTIVAL DEL CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL. (Editorial).

MUSICA

LUIS SAMBUCETTI — VIDA Y OBRA
por Lauro Ayestarán.

ERICH KLEIBER EN EL S. O. D. R. E.
por Cyro Scoseria.

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO
por Mauricio R. Muller.

ETNOLOGIA Y FOLKLORE

LOS CALIMAYOS — **por Tobías Rosemberg.**
¿QUE ES EL FOLKLORE?
CONCURSO INTERNACIONAL DEL S. O. D. R. E.

RADIO

NUEVA ORIENTACION DE LAS ONDAS RADIALES DEL S. O. D. R. E. — **por Daniel Vidart.**

BALLET

UN BALLET DE CAMARA EXPERIMENTAL
por Wáshington Roldán.

CINE

PROYECTO DE CREACION DE UN CENTRO SUDAMERICANO PARA LA DISTRIBUCION, PRODUCCION E INTERCAMBIO DE FILMS CULTURALES, CIENTIFICOS Y DE ARTE.
por Danilo Trelles.

BIBLIOGRAFICAS

ACTIVIDADES ARTISTICAS EN EL ESTUDIO AUDITORIO PARA LA TEMPORADA 1956.

S. O. D. R. E.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA

MUSICA • RADIO • BALLET • CINE
ETNOLOGIA Y FOLKLORE

N.o 3

1 9 5 6

MONTEVIDEO - URUGUAY

Ante el Segundo Festival del Cine Documental y Experimental ✡

EL Segundo Festival de Cine Documental y Experimental, convocado por el SODRE para Mayo de 1956, lleva trazas de superar, en amplitud de alcance internacional y calidad de films presentados, el éxito del primero, celebrado hace dos años. En un país que, durante los últimos seis años, se ha constituído en centro de festivales cinematográficos del continente americano, esta manifestación tiene características especiales.

Se trata, ante todo, de un acontecimiento de resonancia mundial, abierto a todas las naciones que mantienen relaciones diplomáticas con el Uruguay: de ahí el extraordinario número de participantes, que en el primer festival fué de veinte países y que ha de ser rebasado en esta instancia.

Como segunda característica distintiva, el Festival ostenta su naturaleza exclusivamente cinematográfica, su espíritu de desinteresado servicio a la causa del cine en todo el mundo. En tercer término, el Festival acoge al cine en toda la riqueza de su variada gama de estilos, con la única excepción de los films comerciales, cuya difusión y apreciación no necesitan ser fomentadas de esta manera.

En realidad, el Festival justifica su existencia en función de esa limitación, la que lejos de tener un carácter negativo, representa una afirmación y una declaración positiva de fe en el auténtico destino del cine. Porque ha llegado el momento de considerar seriamente cual es la naturaleza propia del cine y determinar si este maravilloso medio de expresión está o no realizando sus más fecundas potencialidades.

Las circunstancias industriales y financieras que condicionan la producción y la exhibición de películas han propiciado el desmesurado crecimiento del cine comercial —los films de ficción de largo metraje, los cortos de complemento— a expensas de otras formas de creación fílmica. Para mucha gente, tanto para los que hacen del cine su entretenimiento preferido como para los intelectuales que lo desdeñan, el cine es eso y nada más que eso. Lo cual equivale a califi-

car como literatura únicamente a las novelas populares y a los cuentos e historietas que se publican en diarios y revistas.

El cine, entiende John Grierson, es sobre todo un medio de publicación, como la imprenta; un instrumento, a través del cual la cultura de un pueblo puede expresarse de mil maneras. También en el cine caben, además de la narración filmada, el poema, el ensayo, el texto pedagógico, el documento científico y también, el periodismo y la publicidad. Estos son los campos de actividad cinematográfica que interesan al Festival del SODRE.

El cine comercial, en virtud de su necesidad imperativa de apelar a los más vastos sectores de público, asume características similares, un indisimulable aire de familia, en todos los países productores: más allá del idioma y algunas diferencias marginales, poco es lo que distingue a un film standard americano de uno sueco, francés o mexicano. Todos apelan al más bajo nivel de gustos y apetencias de sus clientes... y es sorprendente hasta qué punto se parece la gente en todo el mundo, dentro de ese cuadro de valores.

El cine no comercial, por otra parte, eximido de la obligación de agradar como condición misma de su existencia, se presta más naturalmente a la expresión sincera y sin adulteraciones de la individualidad artística; libre de los convencionalismos del sueño prefabricado, suele acercarse más a la realidad física y espiritual de su país de origen. No ha de ser por casualidad que, en un momento crítico de su historia —ante la amenaza y luego la realidad atroz de la blitzkrieg— Inglaterra diera nacimiento a la escuela documental, expresión auténtica de las mejores reservas de su cultura y de su pueblo.

No ha de ser casual, tampoco, el surgimiento, en la Europa de postguerra de una pléyade de creadores para quienes resultaban estrechos los límites del cine comercial, tales como el sueco Arne Sucksdorff, el holandés Bert Haanstra, el belga Paul Hessaerts, los italianos Enrico Gras y Luciano Emmer, el checoslovaco Jiri Trnka, los franceses Nicole Vedrés y George Rouquier y tantos otros. Como tampoco ha de ser fortuito que países nuevos y pujantes, como Canadá, encuentren en el cine no comercial el más perfecto vehículo de autoexpresión, ante sí mismos y ante el mundo.

Uno de los valores admitidos de nuestra época es el de la potente influencia del cine sobre la mente y la sensibilidad de los pueblos. Estadistas, psicólogos, filósofos y críticos se han expedido en términos decisivos sobre esa cuestión. Es indudable la existencia de tal influencia, pero cabe preguntarse si no hay un malentendido en lo relativo al cine. Porque si se proclama la influencia del cine comercial, habría que poner el dictamen en tela de juicio: si el cine, aún en mínima parte, influyera sobre la mentalidad de sus espectadores, la humanidad, a través de seis décadas de un régimen invariable de

sexo y violencia, se habría trasmutado en una raza de sádicos y pervertidos.

¿No sería más razonable asumir que cuando se habla de la influencia del cine se piensa en las potencialidades del medio como instrumento cultural y educativo, potencialidades que están lejos de ser realizadas por el cine comercial? Se trata de una responsabilidad demasiado grande: después de todo, alegan productores y exhibidores, nadie val al cine para educarse.

El cine comercial es hechura del público al cual se dirige; vive de halagarlo, de adivinar sus preferencias y satisfacerlas procurando no irritar a nadie, que es una manera de no conformar, tampoco, a nadie. Muchos millones de personas frecuentan las salas de cine en el mundo diariamente, pero muchos más son los millones que se abstienen de concurrir, porque el cine no les interesa, porque no puede ofrecerles nada digno de movilizarlos desde sus granjas, sus talleres o sus hogares. Uno de los descubrimientos de Grierson en su trabajo de pioneer del cine documental, fué el de que existen más asientos en los clubs e instituciones cívicas de toda índole que en las salas de cine.

Este enorme público potencial requiere y espera otro tipo de cine: un cine más estrechamente vinculado con su vida, sus inquietudes y sus ideales, un cine que les ayude a encontrar su propio destino.

Todo arte es en el fondo un sistema convencional de signos que aluden a una realidad y dan de ella una imagen más o menos deformada. El cine se acerca más que cualquier otro medio de expresión a una reproducción directa de la realidad, permite una percepción más exacta del misterioso mundo en que vivimos. Las formas, los colores, los sonidos del mundo y sus criaturas, aunque signos al fin, resisten mejor a los mecanismos de registro; su clave es más accesible al espectador.

Mediante el cine, los pueblos del mundo pueden verse los rostros, oírse las voces, dialogar en el mejor sucedáneo de un lenguaje universal. El SODRE, al propiciar este intercambio considera que cumple una de sus funciones más esenciales.

m ú s i c a

LAURO AYESTARAN

LUIS SAMBUCETTI

V I D A Y O B R A

A Alejandro Uguccioni, secretario de la antigua Orquesta Nacional.

Si alguien puede ostentar en la historia de la música uruguaya el título de "Removedor", este es, sin duda, Luis Sambucetti. Removedor de una conciencia musical colectiva que a su impulso se despierta lentamente y se dirige hacia altos caminos sinfónicos.

Fué la suya una cruda batalla que se despliega en dos direcciones: una en profundidad en la que busca mejorar el nivel técnico de los profesionales que van a actuar en el medio, esto es, una obra de severa docencia; otra en extensión en la que procura irradiar a una mayor masa de la colectividad los beneficios de una cultura musical sinfónica y de cámara.

Y estas generosas faenas acaso estorbaron otras dos grandes empresas del venerable maestro: su obra de creación y su brillante carrera de violinista. Pocas veces se dió en nuestro medio un espíritu tan polivalente como el suyo: a la usanza de los grandes maestros de capilla de otras floridas edades, Sambucetti fué pedagogo, director de orquesta, compositor y violinista. Y esto no tendría mayor importancia si no fuera que en cada una de estas disciplinas alcanzó el nivel más alto de su tiempo en el medio americano.

INFANCIA Y JUVENTUD (1860-1884)

LUIS NICOLAS SAMBUCETTI nació en Montevideo el 29 de julio de 1860 y fué el segundo de los cuatro hijos que tuvieron los

esposos Luis Sambucetti y Claudina Giribaldi. (1) Sus abuelos paternos, Santiago Sambucetti y Catalina Balero, oriundos de Génova, habían llegado a Montevideo alrededor de 1839 juntamente con su hijo Luis, padre de nuestro compositor, que tenía en ese entonces cinco años de edad, estableciéndose con una fonda en las proximidades de la colonial ciudadela de nuestra ciudad. Cuando en marzo de 1850 llegó en memorable gira de conciertos el violinista Camilo Sivori —que había de ser luego uno de los conductores de la carrera musical del compositor— se instaló en la posada de los abuelos y alcanzó a dar algunas lecciones a Luis Sambucetti (padre) que en ese entonces se iniciaba como violinista, director de bandas militares y compositor.

El padre de Luis, era, pues, un músico de buena formación técnica cuya vida musical se inició a los doce años de edad cuando en el viejo Teatro de San Felipe se presentó el 12 de abril de 1846 para interpretar, en una función dedicada al general José Garibaldi, algunas pizas de violín, como niño prodigio. (2) Después de haber dirigido la orquesta del Teatro Solís entre 1860 y 1870, de haber organizado con los maestros Celestino Griffon y Francisco José Debali las bandas militares del país y haber dejado una vasta producción para orquesta, canto y piano ("Morir pensando en Dios", "Roma y Venecia", "La gloriosa bandera", "La rimembranza", "Olga", "Dora", "La Uruguaya", "La batalla de Yatay", etc.), falleció en Montevideo el 1º de febrero de 1914.

Por la rama materna, Claudina Giribaldi, (3) nacida en Montevideo el 14 de junio de 1840, era hija de Félix Giribaldi y Rosa Pincetti, genoveses también. Hermano de Claudina y tío por lo tanto de nuestro compositor, era Tomás Giribaldi, autor de "La Parisina", estrenada en 1878, la primera ópera uruguaya.

En un ambiente propicio a la música se desenvuelven, pues, los primeros años de nuestro músico. Sus hermanos Francisco y Juan José se inician con él en el ejercicio sonoro bajo la dirección de su padre. El primero fué un discreto flautista en su juventud y fundó en 1885 la revista "Montevideo Musical" dirigiéndola por espacio de 67 años hasta su muerte acaecida en 1952. Juan José fué un excelente profesor de violín y afinadísimo cuartetista.

A los trece años de edad, la educación musical de Luis, iniciada por su padre, fué confiada al maestro Luis Preti, violinista y director de orquesta que había inaugurado el Teatro Solís el 25 de agosto de 1856. El conde Preti-Bonati era un excelente músico a quien el Uruguay debe además la primera audición de una Sinfonía de Beethoven, justamente el mismo día en que el joven Luis se enfrenta por primera vez al público. Efectivamente, en ocasión de un concierto de beneficencia para las víctimas de una terrible inundación ocurrida en Francia a mediados de 1875, se ofrece el 6 de setiembre de ese año en

el Teatro Solís de Montevideo, una memorable audición que se anuncia por los periódicos en estos singulares términos: (4)

TEATRO SOLIS

A BENEFICIO DE LOS INUNDADOS DE FRANCIA
GRAN FESTIVAL

Para el Miércoles 1° de Setiembre — [Transferido para lunes 6]

Organizado y dirigido por el maestro Preti, con la cooperación de todos los artistas y aficionados de la capital.

1ª PARTE. — 1° Allegro de la sinfonía heroica de Beethoven.

2° Fantasia para violín sobre "Linda" ejecutada por L. Sambucetti, y acompañada al piano por M. Faget-Alard.

3° Marcha fúnebre de la sinfonía de Beethoven.

4° Grande Polonaise en la b para piano, ejecutada por el señor Jurskowski - Chopin.

5° Aria de la "Favorita" cantada por el señor Dupont-Donizetti.

6° Scherzo de la sinfonía - Beethoven.

2ª PARTE — 7° Final de la sinfonía - Beethoven.

8° Gran duo sobre "Guillermo Tell" para piano y violin, ejecutado por los señores Jurskowski y Preti - Osborne y Beriot.

9° Fantasía pastoral y variaciones para "Oboe" sobre dos motivos del maestro Grétry, compuesta y ejecutada por el primer premio del Conservatorio de Paris, de "Oboe" y "Armonía" por Taton.

10. Aria del "Fausto" cantada por el Sr. Aubriot.

11. Sinfonía de "Zampa" a toda orquesta, Herold.

La primera audición de la Tercera Sinfonía en 1875 supone el antecedente más remoto de la apertura del gusto sinfónico en nuestro medio, dominado hasta entonces por la operística italiana. La secuencia de nuestra cultura musical ambiente reconoce tres hitos bien diferenciados: 1793, inauguración de la Casa de Comedias e introducción en gran escala de la Tonadilla Escénica española y del llamado melólogo" o música incidental: 1830, audición de "El engaño feliz" de Rossini e implantación de la ópera italiana; 1897, fundación de la orquesta de la "Sociedad Beethoven" e irradiación de las formas sinfónicas. Esta última etapa está anticipada por las audiciones de Preti de las sinfonías beethovenianas y continuada por la Orquesta Nacional de Luis Sambucetti entre 1908 y 1914 y la orquesta sinfónica del "Sodre" desde 1930 hasta nuestros días.

De todas maneras la audición fragmentada de la "Heroica" en 1875 constituye una dorada fecha en nuestros anales sonoros. Quizás extrañe que digamos que las reducidas dosis en que fué administrada esta sinfonía —común, por otro lado en Europa, durante los primeros tiempos en que la Sinfonía pasa de los salones al teatro —no fué desacertada. La dosis masiva de una sinfonía mayor de Beethoven, inyectada en un público que aún no había recibido esta forma su-

perior, acaso hubiera producido una peligrosa y negativa reacción alérgica. Por el contrario este sagaz sistema hizo decir al crítico del periódico "El Ferrocarril" que la obra "Ha gustado sobre manera quedando la mayor parte de los concurrentes con el deseo de volver a oirla, porque es imposible en una sola vez poder apreciar debidamente las bellezas musicales que encierra". (5) Por su parte el cronista de "La Idea" subrayó con pomposas palabras: "Apreciadores humildes de todo lo que es grande, no podemos dejar de manifestar que quedamos profundamente conmovidos al oir la imponente música de aquella sinfonía, que encierra todo lo que existe y pueda imaginarse de melodía y á la vez de dificultades artísticas, que forman el magestuoso conjunto de una pieza de sublime música alemana que raya en lo desconocido". (6) En cuanto al joven violinista el mismo crítico agregó: "La perfección de los tonos, la agilidad en las variaciones y el gusto exquisito que desplegó con su violín, hacían estremecer al público, conmovido al oir aquellas vibraciones que denunciaban al genio que inspiraba al inmortal Paganini". Nada menos, pues.

En sala se hallaba el Presidente de la República Pedro Varela quien ofreció una beca de $ 150 mensuales al joven ejecutante, pero ella fué declinada por su padre en consideración a los angustiosos momentos económicos y políticos en que vivía la Nación, justamente en el llamado "Año terrible".

A partir de ese momento y por espacio de diez años, Luis actúa en Montevideo y en Buenos Aires con discreto éxito. Hacia 1883 emprende el estudio del contrapunto con el excelente músico italiano José Strigelli, de tal manera que cuando en 1885 marcha a Europa, Luis, que contaba a la sazón 25 años de edad, había logrado obtener el mejor nivel técnico que el medio podía brindarle en materia de violín y composición.

Este florecimiento natural, casi diría, vegetativo, de un músico en el medio que le toca vivir, revela una prudente conducta que podría servir hoy de espejo para los impacientes ejecutantes y compositores sudamericanos que sin agotar lo que la cultura ambiente puede servirles fácilmente, marchan a Europa sin alcanzar allá un maduro aprovechamiento transformándose en desarraigados de ambos suelos con todos los tristes complejos que acarrea la infecunda condición de tales.

ESTUDIOS EN EUROPA (1885-1888)

El 4 de marzo de 1885, a bordo del "Reina Margarita" (7) parte para Francia Luis Sambucetti y cuando llega a París se presenta de inmediato en la residencia de Camilo Sivori con una larga carta de presentación de su padre que le había conocido y recibido algunas lecciones durante la permanencia de aquel en el Montevideo de 1850.

Pero Sivori, el único discípulo que había formado Paganini, se hallaba en el atardecer de su vida musical y ya no dictaba clases, presentándose raras veces en público; en cambio le recomienda que se inscriba en las clases de composición del Conservatorio de París y que reciba lecciones de violín de Hubert Léonard el más completo maestro en esta disciplina instrumental, que no pertenecía a esa casa de estudios. Durante tres años Sambucetti trabaja junto a estos dos maestros y, según las informaciones periodísticas que llegan a Montevideo, estudia nueve horas diarias.

El contacto y aún las lecciones tomadas con un gran maestro no supone galardón en la vida de un músico si no media la réplica adecuada de quien las recibe; de una réplica que esté en razón directa con la grandeza del maestro; en último caso, lo más que supone es un feliz aunque peligroso compromiso. Cuando comenzamos a estudiar la vida de Sambucetti no nos impresionaron mayormente las aldeanas crónicas periodísticas montevideanas de la época acerca de los progresos de nuestro joven músico. El mero hecho de ser discípulo de dos grandes maestros, dijimos, es en primer término también un compromiso tanto más pesado y severo cuanto más grandes son los maestros, acaso porque el maestro no aspira a perpetuarse en los discípulos sino en los futuros maestros que va a formar. Por eso, cuando un día hallamos una obra de Léonard dedicada "a son Eleve et ami Luis Sambucetti —dedicatoria impresa en la partitura, no en manuscrito a vuelo pluma sin mayor compromiso— comenzamos a pensar que el gran profesor había hallado la adecuada réplica del joven alumno.

Bien está que recordemos ahora los maestros del Conservatorio de París de la época cuyo contacto hubo de dejar huella visible en la formación y en el estilo de nuestro compositor. En 1885 el Conservatorio se hallaba dirigido por Ambrosio Thomas y sus bibliotecarios eran Weckerlin y Tiersot. (8) Las clases de composición estaban a cargo de Massenet, Guiraud y Délibes; las de armonía repartidas entre Dubois, Pessard, Duprato y Tanchon. De entre el resto de los profesores destacamos los nombres memorables de Lavignac, Rougnon, y Danhauser (solfeo), Marmontel y Le Couppey (piano), Dancla (violín), Hasselmans (arpa), Bourgault-Ducoudray (historia) de la música), Petipa (presentación escénica) y César Franck (órgano).

En este momento se hallan aún sin definir las dos grandes tendencias de la música francesa que habían de establecerse alrededor de 1900 en Fauré, Debussy, Dukas, Ravel, por un lado y el grupo de la "Schola Cantorum" con D'Indy, Roussel, etc., por otro. En ese momento, Debussy, adolescente ganador un año antes del "Premio de Roma" llega a la Villa Medicis. Francia, entre tanto vive el reinado del lírico melodismo de Massenet, Thomas y Délibes y sobre él se proyecta la figura excepcional y aún no bien estudiada

y revalorada de Gounoud. Estos cuatro compositores ejercen una influencia decisiva en la obra de creación de Luis Sambucetti que bebe directamente de ellos, a quienes puede ver y oír a diario, sus más caras enseñanzas. El corte de la melodía, la ordenación de los períodos, las fórmulas cadenciales, el tipo de transparente escritura armónica que aparecen luego en su "San Francisco de Asís", fueron absorvidos en estos tres años fecundos de asimilación de nuestro músico.

En setiembre de 1886, Sambucetti toca el violín ante Joachim y recibe de él caluroso aliento. A mediados de 1887 Camilo Sivori organiza en su residencia un concierto en homenaje a Paulina Viardot, la hija de Manuel García y hermana de La Malibrán, que a los 66 años aún estaba en excelentes condiciones vocales; se hallan presentes Thomas y Gounod y en esta oportunidad Sambucetti interpreta páginas de Mendelssohn y Mozart. En octubre de ese mismo año obtiene por concurso entre 40 aspirantes la plaza de primer violín de la orquesta del Teatro Chatelet de París que dirigía Eduardo Colonne, ocupando el primer puesto en una dura prueba en la que figuran un Concierto de Max Bruch y una lectura a primera vista. (9) Un año permanece en este cargo hasta que a fines de setiembre de 1888 retorna definitivamente a Montevideo a bordo del paquete "Con-go".

El público montevideano, ávido de escuchar a su compatriota de quien han llegado altas referencias, acude a la primera presentación de Luis Sambucetti que se produce de inmediato en el Teatro Solís el 3 de octubre de 1888 en una curiosa función en la que alternan un grupo de esgrimistas que realizan asaltos de florete y sable, con el músico recién llegado. En esta oportunidad, Luis Sambucetti, acompañado al piano por Bassano Mazzucchi, interpreta "La Folía" de Corelli, "Durzard" de Wieniawsky y da a conocer su primera obra para violín y piano escrita en París: una meditación en recuerdo de la patria lejana que lleva el título de "Sur la terre étrangere", editada de inmediato por la antigua casa "F. Lucca" de Milán.

LA EPOCA CREADORA (1889-1905)

A comienzos de 1889 se inicia un período bien definido en la vida de Luis Sambucetti que llega hasta 1905 y que corresponde al de su más intensa creación musical. En estos 16 años Sambucetti produce casi toda su obra que culmina justamente cuando estrena en 1905 la versión reducida del "San Francesco". Después se dedicará por entero a la dirección de orquesta y a la enseñanza. En realidad, si se piensa que el primer acto de esta última obra ya está escrito en 1901, puede decirse que el período creador de nuestro músico abarca únicamente la última década del pasado siglo.

La iniciación de este período está determinada por un hecho

memorable de buena vecindad internacional. A mediados de febrero de 1889 llega a Montevideo el presidente de la República Argentina Miguel Juárez Celman a quien recibe con los más altos honores el presidente uruguayo Máximo Tajes. En esa oportunidad la empresa del Teatro Solís organiza tres grandes conciertos sinfónicos cuya dirección confía a Luis Sambucetti; una orquesta de 70 instrumentistas reclutada en Buenos Aires y completada con los excelentes músicos uruguayos Alejandro Uguccioni, Virgilio Scarabelli, Francisco Spinelli y Juan José Sambucetti, ofrece a los presidentes el primer concierto en la noche del 21 de febrero de 1889:

1a. parte

Himno Nacional del Uruguay	
Himno Nacional de la Argentina	
Obertura de la ópera "Tannhauser"	Wagner
"Invocación", preludio orquestal dedicado a Miguel Juárez Celman	Luis Sambucetti
"Leyenda Patria", preludio orquestal dedicado al Teniente General Máximo Tajes	Luis Sambucetti

2a. parte

Preludio al 1er. acto de la op. "Lohengrin"	Wagner
"Sous le Tilleul"	Massenet
"Moto Perpetuo"	Paganini
"La danza macabra"	Saint-Saens

A este concierto siguieron otros dos en los días 23 y 24. Las dos páginas de Sambucetti fueron destruídas luego por el compositor en sus raptos de desaliento y no hemos podido por lo tanto, acceder a ellas. Sin embargo, la repercusión que tuvieron en el ambiente fué muy grande y la crítica musical destacó la fineza y transparencia de su orquestación.

Consolidado el prestigio de Sambucetti, éste organiza al año siguiente un gran instituto docente y en un concierto realizado en el Teatro Cibils el 5 de setiembre de 1890 da por fundado el "Instituto Verdi" en el que se dictan todas las disciplinas musicales; entre sus profesores más distinguidos se hallan el célebre tenor oriental José Oxilia en la clase de canto y el propio Sambucetti en las de violín y armonía.

En 1891 surge el primer "Cuarteto Sambucetti" integrado por Luis Sambucetti (1er. violín), Juan José Sambucetti (2º violín), Miguel Ferroni (viola) y Enrique Moreschi (violoncelo) cuya presentación se produce en el local del "Casino Italiano" interpretando un perfecto programa de cámara con un Cuarteto de Mendelssohn y el Quinteto de Schumann en el que actúa como pianista el distinguido músico español Cruz Cerezo.

Por ese entonces Sambucetti realiza tres incursiones poco afortunadas dentro del género menor de la opereta. Poco afortunadas por obra de los libretistas que le acompañan, nó por la música que compone, ya que la crítica bonaerense y montevideana exalta calurosamente su calidad estrictamente sonora. El 12 de diciembre de 1893 da a conocer en el Teatro de la Zarzuela de Buenos Aires su opereta en un acto y 6 cuadros "Colombinson" y una semana más tarde "El Diablo Rojo", zarzuela en forma de parodia de la ópera "Fra Diavolo" de Auber. La primera fué atacada duramente por toda la crítica de Buenos Aires en razón del libreto de Nicolás Granada que según Frexas de "La Nación" estaba "confeccionado de cualquier modo sobre una especie de fantasía cómica totalmente desprovista de interés, de gracia y de efecto"; la música de Sambucetti, en cambio, señala el mismo Frexas, "es tan rica de forma como de fondo, sobre todo en el cuadro tercero (el de la hamaca) que es un verdadero poemita lleno de dulce melancolía, en que las voces y la orquesta son conducidas con tanta discreción como elegancia y gusto". (10)

Al año siguiente Sambucetti acometió una empresa tan ardua como descabellada: solicitó a Camilo Vidal que escribiera otro texto literario y adaptó la música de "Colombinson" a un nuevo libreto. Nació así "El Fantasma" estrenado en el "Nuevo Politeama" de Montevideo el 19 de diciembre de 1894. Desde luego, la crítica cayó dura y justicieramente sobre este intento. No obstante, Samuel Blixen, en una notable crónica, fijó con perspicacia los antecedentes estilísticos de nuestro compositor: "¿La música? Es sencillamente deliciosa desde el principio hasta el fin. No hay un solo compás de desperdicio. Toda ella ha sido trabajada con cariño, cuidadosamente instrumentada con una prolijidad que es privativa de la escuela francesa, de la cual es Sambucetti un discípulo ferviente. Aplausos entusiastas estallaron al concluir cada trozo musical y sin embargo... ¡cuánta hermosísima menudencia pasó desapercibida! Delibes no ha hecho cosas más bonitas y delicadas. La influencia de los autores predilectos se hace a cada paso visible en la música de nuestro joven y notabilísimo compositor: el estilo de Bizet asoma en los acompañamientos á la vez juguetones y melancólicos de la orquesta; el lánguido movimiento del vals, hace recordar á Metra; la fogosidad de ciertos procedimientos y la rareza de ciertos ritmos, provienen tal vez de Berlioz; y algunas frases melódicas de una ternura y de una poesía á la vez poderosa y vaga, penetrante e indenifible, no tienen iguales sino en las óperas de Saint Saens"... "La partitura de Sambucetti no necesita de elogios envueltos en flores de retórica. Es una obra sólida, de *maestro*, llena de primores y de elegancias". (11)

La acción se desarrolla en el siglo futuro —nuestro siglo XX— y en ella aparecen toreros, físicos, chulas y hasta una reina india.

La música, en cambio, ostenta una gran coherencia de escritura y extraordinaria flexibilidad melódica. El manuscrito existente en el Museo Histórico Nacional revela un trabajo de extraordinaria pulcritud armónica y en esta obra aparece notada, por primera vez en nuestro medio, una melodía folklórica: trátase de la "Vidalita" en su forma más directa y tradicional, primer intento de transposición de la realidad folklórica dentro de una música culta. En esos momentos a raíz de la transcripción de Gerardo Grasso del "Pericón Nacional", habían aparecido los pericones para piano de Leopoldo Díaz, Bernabé Obeso y Carmelo Calvo. Sambucetti recogió el guante de este nacionalismo incipiente y pautó una canción popular dándole el ámbito armónico más sencillo y adecuado.

Por ese entonces —15 de diciembre de 1894— Sambucetti contrae enlace con María Verninck (12) de cuyo matrimonio habían de nacer sus dos hijas María Dora y María Olga. María Verninck, oriunda de Buenos Aires y distinguida pianista discípula de Marmontel en París, fué la compañera leal del maestro hasta el último momento de su vida; espíritu fuerte y delicado a la vez, poseedora de una sólida cultura musical y una entrañable admiración por la obra de su esposo, lo sustentó en sus desalientos y compartió sus triunfos. En 1900, cuando se fundó el segundo "Cuarteto Sambucetti", María Verninck lo acompañó en numerosas audiciones de quintetos y en la gran temporada de 1913 de la Orquesta Nacional, intervino como solista en el Concierto Nº 3 para piano y orquesta de Beethoven cuya cadencia fué escrita por nuestro músico. Su intervención en el premio internacional que obtuviera en 1905 el "San Francisco de Asís" fué capital: según información que nos suministrara Francisco Sambucetti, María Verninck copió pacientemente la partitura y a escondidas de su esposo la envió a Milán. Largas horas robó al sueño en los primeros tiempos de la Orquesta Nacional para copiar las partes instrumentales y su clara caligrafía nos permitió conocer algunas obras del compositor que acaso se hubieran perdido sin su amoroso auxilio. A ella se debe también la límpida copia de la notable traducción de Luis del "Tratado de armonía" de Reber editado en 1862 y revisado por Dubois en 1889.

La obra docente de Luis Sambucetti alcanza su consolidación en el año 1895 cuando el 31 de julio de ese año se inaugura el nuevo local del "Instituto Verdi" en la calle Soriano, sede hoy de la "Sala Verdi" perteneciente a la Comisión de Teatros Municipales. En esa oportunidad se estrena la "Danse bohemienne" para una curiosa combinación de cámara: cuatro flautas, un octavín y piano. Esta obra de Sambucetti representa un aire de danza de sólida y clara concepción armónica en la que el autor salva la pesada igualdad de timbre y de registro de las cuatro flautas con una escritura movediza y con buena equidistancia de las partes.

El momento culminante de la obra de creación de Luis Sambucetti se produce en el año 1899 cuando la orquesta de la "Sociedad Beethoven" dirigida por Manuel Pérez Badía estrena el 29 de setiembre su "Suite de orquesta" y el maestro comienza a escribir los primeros números para el poema lírico "San Francisco de Asís". La Suite terminada el 9 de marzo de 1898 es, sin lugar a dudas, la obra sinfónica capital de Sambucetti y acaso la página más importante de la producción uruguaya de todo el siglo XIX. Está concebida en forma de tríptico: "Ensueño de los bosques", "Serenata a la luna" y "Farándula" enunciados en francés como cuadra, por otro lado, al estilo finisecular de un Massenet cuya sombra se proyecta sobre esta obra. Frente a las abigarradas texturas del sinfonismo alemán imperante, Sambucetti procede por selección de materiales: una orquesta por momentos ingrávida, sustentada en las cuerdas, deja paso a los "soli" de las trompas o de la flauta que surgen como rápidas y brillantes manchas de color sobre un fondo asordinado; las transiciones armónicas son bastante refinadas y cambiantes y los tres movimientos ofrecen un bien calculado contraste: el primero es una meditación de bella nobleza melódica con un "crescendo" final logrado sin duplicaciones ni rellenos; el segundo, acaso más intrascendente, abunda en detalles sutiles en el tratamiento de la cuerda; la Farándula final tiene un empuje rítmico fresco y libre.

Alberto Bastos, crítico de "La Razón"' bajo el seudónimo de "Adalberto Soff", comentó su estreno con las siguientes palabras:

"Sambucetti es un **rafiné**, un temperamento que expresa exquisitamente el modo artístico de sentir la música que su obra y su cerebro crean.

No intenta extravagancias; no busca alambicamientos de forma que resultan **pastiches.** Estudia los buenos modelos; medita la intención de los maestros; se compenetra del valor intrínseco de determinados efectos y embellece su estilo con coloridos orquestrales que llegan a veces a alturas donde quizás otros autores rioplatenses no han ascendido, por lo menos en cuanto a lo que se relaciona con el género sinfónico.

Cualquiera de las tres partes de su **suite** es un trabajo precioso, fino, de valor indiscutible.

La primera **Réve des Bois,** no es una imitación, es sencillamente un pensamiento musical, que revela que el autor ha estudiado efectos variadísimos cuyo modelo será quizás la escena musical del **murmullo de las selvas,** de Wagner; y si así fuese, se honraría mucho el compositor uruguayo que sabe progresar asimilando lo que el genio creador del autor de "Sigfrido" ha producido de sublime en la expresión de lo bello artístico. Hay en ese trozo de la **suite** una frase que es todo un efecto del **modo lidio** de los griegos.

"La Serenata a la luna" es muy original, con su estilo instrumental decalaradamente francés. La orquesta ritma de un modo superior todo ese trozo bien meditado y muy bien orquestrado. Muy aplaudido, fué repetido, como así mismo la **Farandole,** que es todo un trabajo de magnífica factura.

Conn excepción de un pasaje si mal no recordamos formado de este modo: **si, si, la sostenido, mi, sol, fa sostenido,** que recuerda una fracción de cierta frase de la Marcha, Slava de Tschaikowsty; con excepción de ese pa-

saje, decimos, todo lo demás es verdaderamente original, bellísimo. Con razón fué llamado el autor, que recibió una ovación entusiasta.

No tenemos palabras para aplaudir al compositor oriental. Si por ventura la República no sabía que tenía un **sinfonista**, ahí lo tiene y de buena ley". (13)

Samuel Blixén dejó vagar su pluma en una atmósfera de tropicales elogios que detuvo en el momento culminante con una acotación final de sorpresiva gracia zumbona:

"Quien ha escrito esa delicada página descriptiva que se llama "**Le Réve des bois**", puede atreverse a cualquier cosa. Ni Massenet, ni Saint Saens harían nada más poético ni mas ingenioso. La melodía tiene transparencias encantadoras, y la intrincada urdimbre de sus hilos es tan sutil, que parece tejida por las manos de la reina Mab, la dulce señora dee los Sueños!" ...."Quien sabe crear tales hermosuras, tiene en compensación, derecho adquirido a cualquier extravagancia. Si, maestro! ¡Desde anoche reconozco su derecho a usar melenas!" (14)

En 1900 Sambucetti funda su segundo cuarteto y ofrece seis severos conciertos de cámara en el correr de esta temporada. En esta oportunidad los atriles se hallan distribuídos de la siguiente manera: Luis Sambucetti (1er. violín), Juan José Sambucetti (2º violín), Pedro Baridón (viola), Avelino Baños (violoncelo y María Verninck de Sambucetti (piano). Entre las primeras audiciones memorables del año 1900, destacamos: "Concierto para dos violines" de de Juan Sebastián Bach (23 de julio), "Trío", op. 15 de Smetana y "Quinteto" op. 81 de Dvorak (24 de setiembre), Cuarteto op. 47 de Schumann y el Quinteto "La muerte y la doncella" de Schubert (1º de octubre). En el último concierto, brindado el 8 de octubre, se da a conocer el "Coro de los peregrinos", incluído luego en el "San Francisco de Asís" de nuestro músico.

Un triste acaecimiento determina la iniciación de la carrera de director de orquesta de Luis Sambucetti anticipada brevemente por sus actuaciones sinfónicas del ya lejano año 1889. El 23 de abril de 1901 fallece repentinamente en Montevideo el director de la "Sociedad Beethoven" Manuel Pérez Badía y la dirección de esta orquesta, que se había inaugurado en 1897, pasa a manos de Sambucetti quien la conduce hasta su disolución ocurrida en las postrimerías del año 1902. Es curioso observar que en ese año y medio, el maestro incorpora la producción nacional en el repertorio de la benemérita orquesta y da a conocer páginas sinfónicas de Tomás Giribaldi y Adolfo Errante.

Por esa época ya ha terminado su obra cumbre, el "San Francesco D'Assisi", acción escénica cantada, intitulada "Poema místico" en un acto y tres cuadros sobre un texto en italiano de Benjamín Fernández y Medina. Según un comunicado de "La Razón" de mayo de 1901, "El compositor Luis Sambucetti tiene ya terminadas las dos primeras partes de un oratorio titulado San Francisco de Asís". Por fin el 8

de noviembre de 1905 da a conocer la versión para canto y piano y después de haber obtenido la medalla de oro en la Exposición Internacional de Milán en 1906, esta obra sube a escena en el Teatro Solís el 22 de julio de 1910 y alcanza una segunda y última representación el 26 del mismo mes. La compañía lírica italiana del empresario Rendina, dirigida por el maestro Julio Falconi da a conocer, pues, en esa fecha, esta obra que comparte con "I Pagliacci" de Leoncavallo una función de gala en honor de los delegados universitarios argentinos, peruanos y paraguayos. El reparto está confiado al tenor José Armanini que hace de San Francisco: al barítono Pacini en el papel de El Señor y el bajo Manfrini en El Demonio; las escenografías fueron realizadas por Juan Piantini.

El cronista de "El Siglo" subraya que "esa música tiene la grandiosidad y la emoción de los oratorios de Haendel" (15). Por su parte, el crítico de "El Día" levanta su voz en estas palabras entusiastas:

"Llenas de unción mística, como el asunto lo requiere, están esas bellas páginas musicales que acusan la mano experta de un maestro para el cual no tiene secretos el arte difícil de la composición y en las cuales resplandece de continuo un estro indiscutiblemente feliz. Tanto en la instrumentación como en el manejo de las voces humanas, se descubre un profundo tecnicismo, al par que en la delicadeza sencilla de toda la partitura se advierte el exquisito gusto que ha presidido invariablemente su confección. Es de anotarse además la honradez artística con que ha procedido el maestro, desdeñando todo recurso de efecto fácil, ateniéndose exclusivamente a la seriedad y elevación de sus miras en materia filarmónica. Debido a la austeridad de sus principios estéticos, su obra ostenta una serenidad superior, una pureza de agua intacta... En el primer cuadro sobresalen el Ave María y el motivo de la tentación. El segundo cuadro es todo él hermosísimo con aquel inspirado himno al sol cantado por el coro de hombres y aquel sentido pasaje cantado por San Francisco. El preludio del tercer cuadro es otra página realmente bella, así como la exhortación a los pájaros, de una melodía muy original" (16).

El "San Francisco de Asís" es una obra de noble textura sonora pero supone una grave equivocación de género o especie musical. Nacida como oratorio, nunca debió haber llegado al terreno representativo; su inconsistencia escénica tan razonablemente objetada, deriva justamente de esta desacomodación. Toda la partitura acusa un carácter contemplativo, a veces solemne, propicio al estilo coral del Oratorio y tiene fragmentos de original inspiración; entre ellos, el Preludio al primer cuadro que consiste en una marcha armónica de ricas transiciones tonales y el Interludio al segundo cuadro, donde las cuerdas hacen una exposición canónica a cuatro partes reales interrumpida por los inquietos movimientos de las arpas, de una calidad sonora hasta entonces no alcanzada en nuestro medio. Esta obra es, en realidad, la primera página escrita con mayoría de edad estética dentro de la historia de nuestra música. Su serena madurez contrasta con el énfasis del sinfonismo operístico reinante en el Uruguay — y en toda América,

desde luego — en los albores del siglo XX. Es la primera vez que en nuestro país se logra tan límpida objetividad y una unidad de estilo tan coherente, no obstante el empleo de variados mecanismos de composición que van desde un severo contrapunto a una armonía vertical solemne y hasta pomposa. Esa ausencia de enfatismo fué confundida con falta de vigor o de "inspiración" por parte de la crítica de la época. Sambucetti anunciaba una nueva edad en la historia de nuestra música que no tuvo consecuencias en su hora; recién cuarenta años más tarde y con todos los lógicos ajustes a otro lenguaje sonoro, va a ser retomada en la obra de creación de Héctor Tosar o Carlos Estrada.

Terminada totalmente en 1905, el "San Francisco" es algo así como el canto del cisne de nuestro compositor. A partir de ese momento, Sambucetti se lanza en forma absorvente hacia otra disciplina musical: la dirección de orquesta. Acaso el maestro percatóse que el medio ambiente, agitado tempranamente por la obra de la "Sociedad Beethoven", necesitaba una consolidación del gusto sinfónico y los últimos veinte años de su vida fueron quemados en ese apostolado, en detrimento total de su obra de composición. Con excepción del "Allegro de concierto" compuesto alrededor de 1920 y dedicado a la gran pianista Agar Fálleri, ninguna otra obra dió a conocer. Según tradición familiar, en tristes momentos de desaliento, el maestro destruyó, poco antes de desaparecer, toda la obra escrita en las dos últimas décadas de su existencia.

LA ORQUESTA NACIONAL (1908-1914)

La historia de la Orquesta Nacional se descompone en dos etapas, iniciadas por sendos decretos gubernamentales. El 21 de julio de 1908, el Presidente de la República Claudio Williman, libra un decreto (17) creando la primera Orquesta Nacional que ofrece su primer concierto el 16 de setiembre de ese año y el último el 7 de octubre de 1910. En ese lapso tan sólo se realizan seis conciertos normales y uno extraordinario — el 22 de abril de 1909 — a beneficio del Círculo de la Prensa que presidía José Enrique Rodó. Oberturas de Beethoven y Wagner, "En las estepas del Asia Central" de Borodin y "piezas características" menores del repertorio sinfónico de la época, constituyen sus programas. Sin embargo, la base de su gran revolución, que se cumple en el segundo período — 1912 a 1914 — ya están echadas.

La primera Orquesta Nacional de 1908 constituyó, decíamos, el basamento de la obra que más tarde realizaría Sambucetti, por cuanto supuso el inicial y laborioso contacto del director con la masa de músicos bisoños todavía en la lectura sinfónica. Muy pocos integrantes de la antigua "Sociedad Beethoven" de 1897 ocuparon los atriles de la nueva orquesta; el resto de los músicos o bien salía recién de las clases del conservatorio o bien tenía su estilo de ejecución ade-

cuado al repertorio de la orquesta de ópera tan distinto como criterio y sonido del de una masa sinfónica.

Es lógico que los seis conciertos realizados en esta primera etapa, no produjeran el impacto necesario para remover la conciencia sinfónica del país. En marzo de 1911 asciende al poder José Batlle y Ordóñez, y Sambucetti solicita audiencia al Presidente de la República para exponer sus aspiraciones. No bien le habla de realizar un concierto por semana, Batlle le sale al paso con esta increíble propuesta: "¿Qué le parece si diéramos un concierto todos los días?" Contaba Don Luis que salió del Palacio de Gobierno casi tambaleando por la emoción y sospechando de que había sido un sueño o un malentendido lo que había oído. No obstante a las pocas semanas su aspiración se encarnó en un decreto firmado el 27 de octubre de 1911 (18) que dió origen a la segunda y potente vida de la Orquesta Nacional.

Este decreto de José Batlle y Ordoñéz supone un acto político de extensión de la cultura, de una audacia impar en el continente americano y aún me atrevería a decir, en la órbita universal. Pero de una audacia asentada con solidez en la realidad del medio ambiente. Los pies apoyados firmemente sobre la tierra; la mente proyectándose con generosidad hacia edades futuras.

El texto del memorable decreto se articula en tres principios rectores: extensión, gratuidad y revaloración de la producción nacional.

La *extensión* está determinada en el hecho de ofrecerse treinta conciertos mensuales. Rompe en este sentido con la burguesa costumbre —aún sobreviviente en los tiempos que corren— de brindar el concierto "de moda" una vez a la semana. Bien es verdad que en esa época no se registraba en el disco la obra sinfónica, formidable vehículo de extensión de la cultura sonora; con emocionado recuerdo, el auditor rememoraba ante el asombro y la envidia de sus amigos, aquella oportunidad feliz en que había alcanzado a oir una sola vez, hacía muchos años, una sinfonía beethoveniana. Era necesario volcar en el pueblo una dosis masiva, si se quiere, de sinfonismo, para despertarle, mediante una suerte de 'shock musical", a la vida sonora más alta. Para evitar los peligros de una cultura monoestilística, sagazmente, el decreto establecía que los programas "se variarán cada semana o más ámenudo si fuese posible".

La *gratuidad* está fijada en el artículo 5º que dictamina: "El señor Sambucetti queda obligado a proporcionar las audiciones gratuitas que determine el Ministerio y a reducir los precios de las populares". Y los precios fueron fijados entre treinta centésimo el sillón de platea y *cinco centésimos* la entrada a paraíso, a parte de aquellas numerosas audiciones a puerta franca.

La *revalorización de la producción nacional* está consolidada en sus términos efectivos a través del artículo 3º: "La Dirección solicitará de los autores nacionales, las obras que armonicen con el carác-

ter de las audiciones, para ser ejecutadas por la Orquesta en dichos conciertos". Cuando aún en la hora actual no se ha obtenido una política coherente para la difusión de la obra de autores uruguayos, he aquí que hace 45 años el problema se había resuelto con extraordinaria fineza y claridad. No se trataba de imponer a ultranza la producción del país ya en esos "festivales nacionales" que auyentan al auditor desprevenido, ya por medio de la obligación imperiosa de injertar la producción del país en cualquier tipo de programa; en realidad creaba un sólido mecanismo al incluir — eso sí, obligatoriamente — aquellas partituras uruguayas que "armonicen con el carácter de las audiciones". Esto dejaba un ancho margen de movimiento al director pero le imponía la obligación de atender permanentemente tan grave e importante problema. La cultura se enraizaba en las corrientes de creación musical del país y el director dejaba de ser un desarraigado cultural para integrar el panorama de la nación en el orden de la música.

Sin embargo, un país organizado se rige por Leyes y Decretos, pero se gobierna cumpliéndolos en el espíritu y en la letra. Veamos ahora en qué medida Sambucetti respondió a tan noble iniciativa.

En 1912 la Orquesta Nacional realizó en el Teatro Solís 50 conciertos durante los meses de abril, mayo y junio. En ellos se dieron a conocer las siguientes obras de autores nacionales:

Abril 2: "Suite de Orquesta", de Luis Sambucetti. (Ya estrenada).
Abril 26: "Impresiones sinfónicas", de Alfonso Broqua.
Mayo 15: "Indiana" de Luis Sambucetti. (Ya estrenada).
Mayo 19: "Polonesa para piano", de Luis Cluzeau Mortet.
Junio 11: "Chanson triste", "Nórdica" y "Toccata" de María Galli.
Junio 12: "Impaciencia", de Pedro José Saralegui.
Junio 21: "Gipsy", de Elisabeth S. de Michaelsson Pacheco.
Junio 22: "Dulce misiva", de María Eugenia Vaz Ferreira.
Junio 28: "Andantino" y "Gavota", de Félix Peyrallo.

De todas ellas destacamos las tres "Impresiones Sinfónicas" de Broqua que determinan la apertura de movimiento de las corrientes nacionales en el Uruguay, diez años antes que Eduardo Fabini diera a conocer su memorable poema sinfónico "Campo". Por otro lado, Luis Cluzeau Mortet hace sus primeras armas de compositor en una chopiniana Polonesa y María Eugenia Vaz Ferreira, la intensa y profunda poetisa, presenta una página orquestal de refinada tersura, al decir de la crítica de la época. En el resto de los programas se hallaban representados los compositores más levantados del repertorio sinfónico: la "Quinta Sinfonía" de Beethoven (Abril 2), el Concierto opus 16 para piano y orquesta de Grieg interpretado por el malogrado Mauricio Geeraert (Abril 16), la "Sinfonía Italiana" de Mendelssohn (Mayo 17), un Festival Saint-Saens (Mayo 28) y la Marcha Fúnebre de "El ocaso de los dioses" de Wagner (Junio 16).

En 1913 la Orquesta Nacional realizó su más brillante temporada

en extensión y calidad. Desde el Teatro Politeama brindó 82 conciertos en los meses de abril, mayo y junio, y estrenó las siguientes páginas nacionales:

Mayo 14: "Andante con moto", de Eduardo Trimble.
Mayo 25: "Marcha nupcial", de María Gallí.
Junio 15: "Un sueño" de Elisabeth S. de Michaelsson Pacheco.
Junio 19: "Lontananza", de María Gallí.
Junio 20: "Harmonie du soir", de M. González Alvarez.
Junio 29: "Preludio", de Juan Castorina.

Entre las páginas mayores de la música sinfónica universal, Sambucetti dió a conocer: "L'Aprés midi d'un faune" de Debussy (Abril 8), "Sheherazade" de Rimsky Korsakov (Abril 16), "Octava Sinfonía" de Beethoven (Mayo 20), "Sinfonía Fantástica" de Berlioz (Junio 3). La organización de los programas de la Orquesta Nacional adquirió en este año una sólida estructura; algunos de ellos son aún hoy verdaderos modelos. Véase el que se ofreciera el 8 de abril:

PRIMERA PARTE

Sinfonía Nº 6 ("Pastoral")	Beethoven

SEGUNDA PARTE

Preludio a "L'Aprés midi d'un faune"	Debussy
Suite de Orquesta	Sambucetti
Marcha Nupcial, de la óp. "Lohengrin	Wagner

Discutido todavía en Francia, Debussy alcanza a ver en vida que su admirable "L'Aprés midi" comparte con Beethoven y Wagner el programa de una orquesta sinfónica en un lejano país sudamericano.

En 1914 se cumplen en el mismo Politeama, pero únicamente en los meses de abril y mayo, 57 conciertos. En ellos se estrena la siguiente producción nacional:

Mayo 14: "Dans les montagnes" y "Caprice instrumental", de Tomás Mugica.
Mayo 27: "Obertura catalana", de Carlos Pedrell.
Mayo 28: "Pasional", de Alejandro Maino.
Mayo 29: "Pensiero", de Elisabeth S. de Michaelson Pacheco.

Entre las obras universales destacamos: la "Sinfonía Patética" de Chaicoysky (Abril 14), el Concierto op. 61 para violín y orquesta de Beethoven actuando como solista Conrado Archibugi (Mayo 17), el "Concerto Grosso" en re-menor de Haendel (Mayo 20) y el "Concertstück" op. 69 de Weber por Matilde Diez Plaza y orquesta (Mayo 30).

En ese momento va a estallar la Guerra Europea de 1914 y el país entra en una grave crisis económica durante los primeros tiempos. El Gobierno se lanza hacia una política de restricciones y la Orquesta

Nacional cierra para siempre sus actividades el 31 de mayo de ese año.

En estos tres años la Orquesta Nacional dejó un sedimento de cultura popular realmente ponderable. El público respondió generosamente muchas veces a salas llenas y Sambucetti fué afinando lentamente su segura batuta. En este sentido nos place transcribir las palabras de un músico como Carlos Correa Luna que concretó su opinión en estas lúcida y definitivas frases: "En la interpretación era minucioso al extremo y el profundo conocimiento de las partituras que ensayaba, sorprendía al profesorado y al auditor. Penetraba en la mente del autor y vivía el ambiente en que la obra se gestó. Su conocimiento de las modalidades creadoras de todos los grandes compositores, le hacían fácil esta defícil tarea. Sutil en la gama de los matices orquestales, fué un maestro del color polifónico. No menos exigente era su ejecución, pues armonista de primer rango, conocía además a fondo toda la técnica orquestal y en muchas ocasiones su pericia aportaba un elemento más o los grandes éxitos conseguidos. En una palabra fué un director experto, hábil y enérgico a la vez. El acierto con que disponía los programas fué siempre muy celebrado. Respondían al fin educativo que inspiraba su acción. Hizo de la orquesta una catédra musical. La honestidad artística que ponía en su labor, jamás será bastante encomiada". (19)

ULTIMOS AÑOS (1915-1926).

Entre tanto, Sambucetti ha organizado su tercer cuarteto pero ya no actúa él como primer violín. Bajo el título de "Sociedad de Conciertos", entre 1911 y 1918 se ofrecen 29 audiciones de la más rigurosa música de cámara. El conjunto se halla ahora integrado así: Pedro Baridón (1er. violín), Antonio Labrocca (2º violín), Félix Peyrallo Peyrallo (viola), Juan Castorina (violoncelo) y María Verninck de Sambucetti (piano). A partir de octubre de 1914, el atril de violoncelo es ocupado por José Camús.

Entre las primeras audiciones más importantes de su extenso ciclo, destacamos: "Cuarteto" de Debussy (2 de agosto de 1912), "Cuarteto", op. 13 de Ricardo Strauss (2 de setiembre de 1912), "Quinteto" op. 14 de Saint Saens (17 de agosto de 1914), "Cuarteto" op. 15 de Fauré (30 de julio de 1917) y el "Quinteto" op. 45 de Lalo (10 de julio de 1918).

Sin embargo, la obsesión permanente de Sambucetti será la reorganización de su Orquesta Nacional. Por espacio de 12 años se le verá solicitar de ministro en ministro el apoyo del Estado para la reanudación de su obra. Esporádicamente ofrece algunos conciertos sinfónicos como el del 5 de noviembre de 1921 con la Sociedad Orquestal en el Teatro Urquiza, pero el sistema de cooperativa que quiso implantar fracasó varias veces en sus comienzos y el maestro, sin grandes medios

económicos, tuvo que afrontar los déficits. Su última actuación pública se cumple el 23 de enero de 1926. La Comisión Municipal de Fiestas propicia la reorganización de la Orquesta Nacional y bajo la dirección de Luis Sambucetti se cumple el siguiente programa:

1ª PARTE:

Sinfonía Nº 8 ..... Beethoven

2ª PARTE:

Lontananza y Toccata en re-menor ..... María Galli
Preludio y Marcha de los Brahamines de la óp. "Maline" Vicente Ascone
(Dirigido por el autor).

3ª PARTE:

Sinfonía Italiana ..... Mendelssohn
1812, Obertura solemne ..... Chaikowsky

Es importante destacar dos aspectos del programa: la presencia de una parte intermedia dedicada exclusivamente a la música nacional y la cesión de la batuta a un discípulo suyo, Vicente Ascone, como acto simbólico de continuidad directriz.

El éxito de este concierto repercutió en los poderes nacionales y a mediados de 1926 el Ministro de Instrucción Pública, Carlos María Prando, libró un decreto subvencionando de nuevo la Orquesta Nacional. Pero la muerte rondaba en torno del maestro: cuando éste se disponía a reanudar los ensayos, una antigua afección diabética, ignorada hasta ese entonces, provocó su rápido deceso el 7 de setiembre de 1926. Días antes, en el lecho, inclinábase fatigosamente sobre la partitura de "La Valse" de Mauricio Ravel, la última obra que preparaba afanosamente para sus futuros conciertos sinfónicos.

Cuando el 21 de setiembre de 1954 los familiares del compositor donaron al Museo Histórico Nacional sus manuscritos y realizamos entonces, auxiliados con los impresos de nuestra colección, la lista completa de la producción de Sambucetti, observamos que su obra creadora abarcaba, apenas, 38 títulos entre los cuales tan solo había tres obras mayores. El maestro había cercenado su más hondo impulso creador en el afán de preparar a su pueblo para que la simiente sinfónica cayera en terreno adecuado. En ello quemó su vida y no lo logró para sí, pero generosamente fertilizó la tierra para la cosecha de otros. Mas, esto no lo alcanzó a ver; observó que su obra de formación sinfónica rodaba por los suelos al cabo de casi siete años de batalla e, infructuosamente, quiso restaurarla hasta que la muerte le salió al paso. Esto explica el permanente malhumor de sus últimos años y la destrucción de su obra de madurez, inédita y acaso lo más importante de su producción creadora.

NOTAS

(1) [Partida de Bautismo de Luis Sambucetti].

Luis Nicolás Sambucetti

Nota - Pincetti de vale vease L. 10 de Mat.º f 251 Yeregui

En veintidós de Abril de mil ocho cientos sesenta y uno el Presbitero D.n Nicolas Aguirreche, con licencia de mi el infrascrito Cura Rector de esta Yglesia Matriz Bautizó solemnemente á Luis Nicolas que nació el día veintinueve de Julio de mil ochocientos sesenta, hijo legitimo de Luis Sambuseti Italiano y de Claudina Giribaldi oriental, abuelos Paternos Santiago y Catalina Balero, maternos Luis y Rosa (*Pincetti*) Giribaldi. Padrinos Nicolas Sambuseti y Amalia Giribaldi, á quienes instruyó.
Por verdad lo firmo.

Juan J. Brid.

[Libro 31 de Bautismos", fol. 27. Archivo de la Iglesia Matriz. Montevideo.]

(2) "*Comercio del Plata*", Montevideo, 11 de abril de 1846.

(3) [Partida de Bautismo de Claudina Giribaldi de Sambucetti].

Claudina Margarita Jiribalde

(Sardo)

En diez y seis de Agosto de mil ochoc.s cuarenta: Yo el infrasct.º. Ten.te Cura bauticé Solemnt. e á Claudina Margarita Vicenta que nació el catorce de Junio del pp.te hija leg.a de Felix Jiribalde, y de Rosa Pinchete nat.s de Lairo en Genova: Abº Pat.s Ant.º y Rosa: Mat.º Pio y Camila. Pad.º D. Vicente Genta, y Margarita Odero: á q.s inst.º i para berdad.

Santos Pagola

[Libro 23 de Bautismos", fol. 29. Archivo de la Iglesia Martiz. Montevideo.]

(4) "*El Siglo*", Montevideo, 1º de setiembre de 1875.

(5) "*El Ferrocarril*", Montevideo, 7 de setiembre de 1875.

(6) "*La Idea*", Montevideo, 7 de setiembre de 1875.

(7) "*El Ferrocarril*", Montevideo, 4 de marzo de 1885.

(8) "Le Conservatoire National de Musique et Déclamation. Documents historiques et administratifs recuellis ou recontitués par Constant Pierre", pág. 432, París, 1900.

(9) "*El Progreso*", Montevideo, 17 de noviembre de 1887.

(10) "*La Nación*", Buenos Aires, 13 de diciembre de 1893.

(11) "*La Razón*", *Montevideo*, 20 de diciembre de 1894.

(12) [Partida de Matrimonio de Luis Sambucetti y María Verninck].

Sambucetti Luis con Maria Verninck

El día quince de Diciembre del año mil ochocientos noventa y cuatro, Yo el infrascripto Cura Parroco de esta Catedral Basilica de Montevideo, previas las diligencias de estilo y publicadas las tres conciliares proclamas, autoricé segun rito de Nuestra Santa Madre Iglesia y forma del Manual Diocesano el matrimonio que por palabra de presente contrajo *Don Luis Sambucetti*, natural de esta República, soltero, de treinta y cuatro años de edad, hijo legítimo de Don Luis Sambucetti y Doña Claudina Giribaldi, con *Doña María Verninck*, natural de Buenos Aires, soltera, de veinte y tres años de edad, hija legtima de Carlos Verninck y Doña Ana Desteves; fueron testigos Don Carlos Verninck y Doña María C. de Sambucetti. Por verdad lo firmo.

Rafael Yeregui

["Libro 19 de Matrimonios. 1894.", pág. 73. Archivo de la Iglesia Matriz. Montevideo.]

(13) *"La Razón"*, Montevideo, 30 de setiembre de 1889.

(14) *"El Día"*, Montevideo, 30 de setiembre de 1889.

(15) *"El Siglo"*, Montevideo, 23 de julio de 1910.

(16) *"El Día"*, Montevideo, 23 de julio de 1910.

(17) "Departamento de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública. Conciertos de orquesta.

Se autoriza á don Luis Sambucetti para organizarlos en uno de los teatros de la Capital.

Ministerio de Industrias, Trabajo é Instrucción Pública .

Montevideo, Julio 21 de 1908.

DECRETO.

Considerando las ventajas de orden social y moral que informan la propuesta del señor Luis Sambucetti, no sólo desde el punto de vista de la formación de un ambiente artístico que armonice con todos nuestros otros progresos, sino también por lo que respecta á la preparación de elementos nacionales aptos para el ejercicio de profesiones útiles y provechosas:

El Presidente de la República

DECRETA:

Artículo 1° Acéptase la propuesta formulada por don Luis Sambucetti, para organizar grandes conciertos orquestrales, que se realizarán en uno de los teatros de la Capital.

Art. 2°. Dichos conciertos se ajustarán á las siguientes condiciones:

1°. La orquesta se compondrá por lo menos de 60 profesores, quedando obligado el señor Sambucetti á utilizar los elementos aptos y competentes de la Escuela de Artes y Oficios que puedan utilizarse con tales fines.
2°. Los conciertos tendrán lugar mensualmente.
3°. En las grandes solemnidades nacionales ó en las fiestas de carácter patriótico, el Poder Ejecutivo podrá utilizar la orquesta para organizar festividades que caben dentro de su propio instituto y significado.
4°. En este último caso, el Gobierno pagará los gastos que demande la fiesta.
5°. El Gobierno entregará al señor Sambucetti, por cada concierto mensual, la suma de setecientos pesos como compensación de todos los gastos, no solamente de los que corresponden por los ensayos y el trabajo de la orquesta, sino que también se incluyen el alquiler del teatro, la luz, el personal y todos los demás gastos que por cualquier concepto puedan originarse.
6°. El producido de las entradas queda á beneficio del Gobierno, el que tomará las medidas conducentes para el mejor control de la boletería.

Art. 3°. La cantidad con que el Gobierno contribuye para esta subvención se tomará por partes iguales de los eventuales correspondientes á cada uno de los seis Ministerios.

Art. 4°. El Poder Ejecutivo podrá hacer cesar esta subvención en momento que lo juzgue oportuno.

Art. 5°. Comuníquese ,etc.

WILLIMAN.
Antonio Cabral".

["Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay", Montevideo, miércoles 29 de julio de 1908.]

18) "Resolución. Se acepta la propuesta del profesor don Luis Sambucetti, sobre conciertos que ejecutará la Orquesta Nacional.

Ministerio de Instrucción Pública.

Montevideo, Octubre 27 de 1911.

Acéptase la propuesta formulada por el profesor don Luis Sambucetti para organizar con la Orquesta Nacional, una serie de conciertos en el Teatro Solís, con sujeción á las siguientes condiciones:

1º El señor Sambucetti arrendará dicho teatro por los meses de Abril, Mayo y Junio, con opción á los de Octubre y Noviembre, mediante el pago de dos mil pesos mensuales;

2º. La Orquesta se compondrá de setenta profesores por lo menos, y deberá ofrecer treinta audiciones mensuales, ventiséis nocturnas, en las que se comprenden cuatro de moda, y cuatro matinées que tendrán lugar en día domingo;

3º De los programas se dará conocimiento anticipado al Ministerio y se variarán cada semana ó más ámenudo si fuese posible. La Dirección solicitará de los autores nacionales, las obras que armonicen con el carácter de las audiciones, para ser ejecutadas por la Orquesta en dichos conciertos;

4º Se procurará dar intervención en los conciertos á la coral que tomó parte en los celebrados en años anteriores y á los coristas y á los solistas instrumentales o corales que elija la Dirección;

5º Acéptase asimismo, como presupuesto total de los gastos que los conciertos demandan, (arrendamiento del teatro, personal, etc.), la suma de nueve mil seiscientos treinta pesos con veinte centésimos ($ 9.630,20) mensuales no quedando el Gobierno obligado á otro desembolso que al pago de la diferencia entre esa suma y el producido bruto de la venta de las localidades. Si ese producido excediera del presupuesto expresado, el sobrante se llevará en cuenta en el mes siguiente á efectos de deducirlo de la suma que corresponde abonar al Gobierno de acuerdo con esta disposición. El señor Sambucetti queda obligado á proporcionar las audiciones gratuitas que determine el Ministerio y á reducir los precios de las populares;

6º Este se reserva el derecho de adoptar las medidas que juzgue más convenientes para el control de la boletería y la rendición de cuentas que deberá efectuar el proponente;

7º. Las erogaciones que motive la presente resolución serán imputadas á la partida de $ 20.000,00 á que se refiere el artículo 4º de la ley del 3 de Junio del corriente año;

8º Comuníquese, insértese y publíquese.

[JOSE BATLLE Y ORDOÑEZ]
Rúbrica del señor Presidente
Juan Blengio Roca

["Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay", año XXV, Nº 1788. Montevideo, lunes 30 de octubre de 1911.]

(19) *Carlos Correa Luna*: "Luis Sambucetti", artículo aparecido en la revista "Eco Musical", año II, Nº 9, págs. [9] a 12. Buenos Aires, junio de 1943.

CATALOGO DE LAS OBRAS DE LUIS SAMBUCETTI

OBRAS ESCENICAS

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
COLOMBINSON Opereta en 1 acto y 6 cuadros. Letra de Nicolás Granada.	12-Dic.-1893. Teatro de la Zarzuela. Buenos Aires. Cantantes: Mercedes Aranaz. Rihuet, Fernandez y Sala Julién. Dir.: Luis Sambucetti.	"Vidalita", "Gavota" y "Vals", edit. por "Ediciones Mousqués" (Montevideo).	(1) M. H. N. Ms. incompleto (?) fechado en Bs. As. el 19 de Nov. 1893
EL DIABLO ROJO. Zarzuela en forma de parodía de la óp. "Fra Diavolo" de Auber, en 1 acto. Música de Auber y Sambucetti. Letra de Villar, Roldán y Pérez Pujado.	Fines de Dic. de 1893. Teatro de la Zarzuela. Buenos Aires. Cantantes: Cifuentes, Sacanelles, Rihuet, Gil, Sala Julien y Mercedes Aranaz.		(Extraviado)
EL FANTASMA. Opereta bufa en 2 actos y 6 cuadros. Letra de Camilo Vidal. (LA MUSICA ES LA MISMA DE "COLOMBINSON")	19-Dic.1894. Teatro "Nuevo Politeama". Montevideo. Compañía Orejón. Cantantes: García, Romeu, Orejón, Díaz, Coos, Galván y Perelló. Dir.: Luis Sambucetti.	"Vidalita", "Gavota" y "Vals", edit. por "Ediciones Mousqués. (Montevideo).	M. H. N.
SAN FRANCESCO D'ASSISI. Poema místico en 1 acto y 3 cuadros. Letra de Benjamín Fernández y Medina. I. "La tentazione". - II. "Il miracolo delle rose". - III. "Morte del Santo".	22-Jul.-1910. Teatro Solis. Montevideo. Cía. Rendina. Cantantes: José Armanini, Pacini y Manfrini. Dir.: Julio Falconi.		M. H. N.

(1) Museo Histórico Nacional. Sección de Musicología. Montevideo. Donación de la familia Sambucetti el 21 de setiembre de 1954.

ORQUESTA

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
INVOCACION Preludio	21-Feb.-1889. Teatro Solís. Montevideo. Orq. Sinfónica. Dir.: Luis Sambucetti.		(Extraviado)
LEYENDA PATRIA Preludio	21-Feb.1889. Teatro Solís. Montevideo. Orq. Sinfónica. Dir.: Luis Sambucetti.		(Extraviado)
INDIANA Capricho instrumental (Subtítulo: "Morceau Caracteristique").	14-Dic.-1897. Teatro Solís. Montevideo. Orq. "Sociedad Beethoven". Dir.: Manuel Pérez Badía.		M. H. N. Ms. fechado en Montevideo el 21 de junio de 1892.
LA GARDE PASSE.	27-Jun.1898. Teatro Solís. Montevideo Orq. "Sociedad Beethoven". Dir.: Manuel Pérez Badía.		(Extraviado)
SUITE D'ORCHESTRE. 1. Rêve des bois. 2. Serénade á la lune. 3. Farandole.	29-Set.-1899. Teatro Solís. Montevideo Orq. "Sociedad Beethoven". Dir.: Manuel Pérez Badía.		M. H. N. Ms. fechado en Montevideo el 9 de marzo de 1898

CONJUNTO DE CAMARA

DANSE BOHEMIENNE. Para 4 flautas, 1 flautín y piano.	10-Oct.-1894. Teatro Solís. Montevideo. Por Antonio Frank, Estevenet, Jorge Julien, Juan Gebelin, Mario y al piano: Luis Logheder.		M. H. N. Ms. fechado en Montevideo, el 12 de junio de 1894.

CONJUNTO DE CAMARA

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
CREPUSCULE. (Versión original para 2 violines, viola, violoncelo solista y contrabajo).	13-Abr.-1891. Casino Italiano. Montevideo. Cuarteto Sambucetti. Sol.: Enrique Moreschi. 13-Jul.-1909. Teatro Solís. Montevideo. Versión orquestal. Orquesta Nacional. Dir.: Luis Sambucetti.	Versión para piano: "Montevideo Musical". (Mont. 1. Jun. 1891).	M. H. N. (Versión original).
MEDITACION RELIGIOSA. Para flauta, violín, viola, violoncelo, contrabajo, armonium y piano. (Llamada también "Melodía religiosa" o "Andante religioso").	16-Abr.-1894. Instituto Verdi. Montevideo. Dirigida por Luis Sambucetti.		M. H. N. Ms. fechado en Montevideo el 10 Feb. 1894.

CORO Y ORQUESTA

LE CHANT DE PELERINS. Letra de Benjamín Fernández y Medina (Incluído luego en "San Francisco d'Assisi"). Para 4 voces mixtas y orquesta.	8-Oct.-1900. Instituto Verdi. Montevideo. Coral "Santa Cecilia". Dir.: Luis Sambucetti.		M. H. N.

CANTO Y PIANO

NON POSSO AMARTI... Romanza para tenor y piano. Letra: Manuel Muñoz y Pérez.	15-Nov.-1891. Teatro Solís. Montevideo. Tenor: José Oxilia.	"R. Marotti" (Montevideo).	M. H. N. Ms. para tenor y orq. fechado en Montevideo el 29 Setiembre 1891.

CANTO Y PIANO

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
TOUJOURS! (OGNOR). Melodía para mezzo soprano o barítono y piano. Letra: Prudhomme.		—"Album Musical Centenario", Nº 5. (Bs. Aires, 1910). —"R. Marotti" (Montevideo).	M. H. N.
NINON. Romanza para soprano o tenor y piano. Letra: Alfred de Musset.		—Litógrafo "E. Lottero" (Montevideo). —R. Marotti" (Montevideo).	M. H. N. (Versión para canto y orq.

PIANO

TE SOUVIENS TU? Romanza sin palabras.	1892-May.-9. Instituto Verdi. Montevideo. Versión para flauta ejecutada por Francisco Sambucetti.	"R. Marotti". (Montevideo).	(Extraviado)
IDYLLE Andante.		"Montevideo Colón" pág. 36. Montevideo, 1892.	(Extraviado)
CADENCIA PARA EL CONCIERTO EN DO-MENOR para piano y orquesta, de Beethoven.	24-Jun.-1913. Teatro Politeama. Montevideo. Orquesta Nacional. Dir.: Luis Sambucetti. Solista: María V. de Sambucetti.		M. H. N. (Ms. fechado en Montevideo el 28-Set.-1896).
CAPRICHO ESPAÑOL. (Instrumentado para orq. por Vicente Ascone).		"G. Ricordi e C.". (Buenos As., 1927).	M. H. N. (Ms. fechado el 28-Set. -1897).

PIANO

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
SUEÑO DE PAZ. Hoja de album.	4-Nov.-1897. Casa de Gobierno. Montevideo. Pianista: Carmen Cuestas.	—"Lit. La Razón". (Montevideo, 1897). —"R. Marotti". (Montevideo).	(Extraviado)
SERENADE D'AUTRE FOIS.		"Rojo y Blanco". Año I, Nº 3. Montevideo, 1º-Jul.-1900.	(Extraviado)
ALLEGRO DE CONCIERTO.		"Montevideo Musical" "G. Ricordi e C.". (Buenos Aires).	M. H. N. (Ms. dedicado a Agar Fálleri. Montevideo. 26-Set. 1924).
ANDANTE MESTO.		Lit. "E Lottero". (Montevideo). "Conservatorio Nal. de Música". Montevideo, 1955).	(Extraviado)
A MI PATRIA. Nocturno.		El autor. (Montevideo).	(Extraviado)
ENCORE A TOI. Nocturno.		—Lit. "El Lottero". (Montevideo). —"R. Marotti". (Montevideo).	(Extraviado)
LA ONDINA.		"Montevideo Musical" (R. Marotti). (Montevideo).	M. H. N.
OTRORA. Serenata. (Hoja de album).		—El autor. (Montevideo). —"Montevideo Musical". (R. Marotti). (Montevideo, 1940).	(Extraviado)
TARANTELLE CAPRICE (Original para piano y orquesta).		"Ediciones Mousqués". (Montevideo).	(Extraviado)

VIOLIN Y PIANO

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
SUR LA TERRE ETRANGERE. Meditación.	3-Oct.-1888. Teatro Solís. Montevideo. Violinista: Luis Sambucetti.	—"F. Lucca". (Milán). —"R. Marotti". (Montevideo, 1928).	(Extraviado)
ROMANZA.	12-Oct.-1890. Minas. Violinista: Luis Sambucetti.		(Extraviado)
REVERIE.	4-Mayo-1891. Casino Italiano. Violinista: Juan José Sambucetti. Montevideo.	—"Carlos Trápani". (Montevideo). —"R. Marotti". (Montevideo, 1938).	M. H. N.
VIEUX CARILLON Berceuse. (La primera versión fue para orq. de arcos y piano).	9-Mayo-1892. Instituto Verdi. Montevideo. Dir.: Luis Sambucetti.	"R. Marotti". (Montevideo, 1936). (Para v. y p.).	M. H. N. (Ms. para v. y. p.)
¡A TOI! Adagietto.	22-Ag.-1892. Instituto Verdi. Montevideo. Violinista: Juan José Sambucetti.	—"Luis Esteve" (Montevideo). —"R. Marotti". (Montevideo). —"Carlos Ott". (Montevideo).	(Extraviado)
BURLESQUE.		"R. Marotti". (Montevideo).	(Extraviado)
TARANTELLA. (Llamada también "Pequeña tarantela" y "Tarantelle Mignon". Transcrita luego para piano a 4 manos por María J. Siéccola).		—"El Autor". (Montevideo). —"G. Ricordi e C.". (Buenos Aires). —Transcripción para piano a 4 manos: "R. Marotti". (Montevideo, 1938).	M. H. N.

VIOLONCELO Y PIANO

TITULO	ESTRENO	EDITOR	Manuscrito
BARCAROLA.	23-Feb.-1891. Sala "La Lira". Montevideo. Violoncelista: Enrique Moreschi.	Lit.: "E. Lottero". (Montevideo).	(Extraviado)
CHANT ELEGIAQUE		"Montevideo Musical". (Montevideo, 1940).	M. H. N.

REFERENCIAS SOBRE OTRAS OBRAS

"Salve a Santa Cecilia", para canto y piano.

"Ave Maria", para canto y piano (Extraída de "San Francesco d'Assisi).
Fantasía de concierto para violín sobre motivos de la ópera "Un ballo in maschera", de Verdi.

"Rapsodia criolla", para orquesta (No extrenada y destruída por el autor, según comunicación de Francisco Sambucetti. Citada en "El Libro del Centenario del Uruguay", pág. 673. Montevideo, 1925). Saint-Saens la criticó.

"Idilio". Escenas pastoriles, letra de Miguel H. Furriol para coro, solistas, piano y armonium. (Partitura extraviada).

Instrumentación para orquesta de las "escenas infantiles" de Schumann. (?) Oriental del Uruguay" de Francisco José Debali, preparada en 1906 y elevada para su aprobación al Gobierno. Este nombró una comisión integrada por Tomás E. Giribaldi, Carmelo Calvo, León Ribeiro y Gerardo Grasso. Ignoramos el resultado.

Instrumentación para orquesta de las "Escenas infantiles" de Schumann.

LIBROS DIDACTICOS

(TRADUCCIONES)

Agustín Savard: "Principios de la música y método de trasposición". - Traducido Nº 1. - Montevideo 1897. (No hemos visto esta obra).

Agustín Savard: "Principios de la música y método de trasposición". - Traducido al español por Luis Sambucetti - Segundo cuaderno - 119 págs. - Caja 113x180 mm. - Imprenta "La Nacional" - Montevideo, 1889.
Portada: "PRINCIPIOS DE LA MUSICA / Y / METODO DE TRASPOSICION / POR / AGUSTIN SAVARD / PROFESOR DE ARMONIA DEL CONSERVATORIO DE PARIS / [Filete] / TRADUCIDO AL ESPAÑOL / POR / LUIS SAMBUCETTI / PARA SER ADOPTADO EN EL / INSTITUTO VERDI / ESCUELA NACIONAL DE MUSICA / Y

DECLAMACION / [Filetes] / SEGUNDO CUADERNO / [Filetes] / MONTEVIDEO / [Filetes] / IMPRENTA Y LITOGRAFIA "LA NACIONAL", CERRITO 231 / [Filete] / 1899".

(Biblioteca: Lauro Ayestarán. Montevideo).

Reber - Dubois: "Tratado de armonía" - Traducido por Luis Sambucetti - Copiado por María Verninck de Sambucetti - Edición mimeográfica - 549 págs. VIII de Indice final - Caja: 171 x 272 mm. - Montevideo, s/f.
Portada: "Tratado de Armonía".

(Biblioteca: "Conservatorio Nacional de Música". Montevideo).

BIBLIOGRAFIA SOBRE LUIS SAMBUCETTI

Lauro Ayestarán: "LUIS SAMBUCETTI" - En "Cátedra de Historia de la Cultura Uruguaya", págs. 41 a 45. Montevideo, 1944.

Carlos Correa Luna: "LUIS SAMBUCETTI" - En "Eco Musical", año II, Nº 9. Buenos Aires, junio de 1943.

Félix Peyrallo: "EL IDEAL ARTISTICO DEL MAESTRO LUIS SAMBUCETTI", Montevideo, s/f.

María V. de Muller: "LUIS SAMBUCETTI" - En "Revista Nacional", año VI, Nº 70, págs. 30 a 53. Montevideo, octubre de 1943.

"EL MAESTRO DON LUIS SAMBUCETTI. HOMENAJE EN EL ACTO INAUGURAL DE SU MONUMENTO", Montevideo, setiembre de 1935.

CYRO SCOSERIA

Erich Kleiber en el S. O. D. R. E.

Con la muerte de Erich Kleiber, acaecida inesperadamente en un hotel de Zurich el 27 de enero último, ha perdido el mundo musical una de sus figuras más eminentes. El duelo es universal: desaparece uno de los más grandes y más puros intérpretes de la música, un director que había alcanzado el máximo esplendor en el dominio de su arte, en la plenitud de su madurez, en el zenit de su carrera, fervorosamente admirado y respetado en todos los grandes centros artísticos que de contínuo visitaba infatigable, desde hacía un cuarto de siglo, en giras incesantes, actuando al frente de las más famosas orquestas sinfónicas o como animador del mejor repertorio, en prestigiosos escenarios líricos.

Para nuestro medio en particular, es esa pérdida tanto más sensible e irreparable por cuanto Erich Kleiber no podría ser considerado tan solo como un extraordinario director que nos visitara de paso, exhibiéndose y deslumbrándonos como virtuoso excepcional de la tarima. Siempre fué Kleiber algo mucho más serio e importante y para nosotros lo fué en especial modo. Por su vinculación con el SODRE, por la asiduidad y extensión de sus actuaciones en nuestra capital, por la calidad de sus programas, y el interés y la belleza de sus magníficas versiones fué, en realidad, un colaborador invalorable en la obra de cultura artística desarrollada por este instituto; fué, en varias ocasiones, un factor decisivo en la superación de nuestra Sinfónica y un verdadero "maestro" en la más amplia y noble acepción del término, no solo para ese organismo sino por la forma como contribuyó, más que ningún otro, en la formación y refinamiento del gusto y la sensibilidad musical de nuestros aficionados. Las generaciones jóvenes, en particular, aquellas que comenzaron a gustar de la música sinfónica asistiendo a sus conciertos, apreciando sus versiones magistrales y familiarizándose a través de ellas con un vasto repertorio, calificado y ecléctico, tuvieron la inmensa fortuna de dar con un guía insuperable, con un mentor deslumbrante, cuya gravitación en el progreso de nuestra cultura artística no puede desconocerse.

Llega Kleiber a Montevideo por primera vez en 1938, no pudiéndose decir que fuese entonces un desconocido para nuestro pú-

blico pues sus actuaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires eran seguidas con vivo interés por nuestros aficionados a través de las trasmisiones radiotelefónicas. Se trataba por otra parte de un director de reputación mundial, consagrado como una de las primeras batutas del momento. Venía precedido de notorio prestigio forjado a lo largo de una rápida y brillante carrera iniciada apenas terminados sus estudios en el Conservatorio y la Universidad de Praga, desempeñando muy pronto diversos puestos en esa capital, en Darmstad y otras ciudades, hasta llegar en 1922 a la dirección de la Opera de Manheim y luego, un año más tarde, al cargo de Director de la Opera del Estado de Berlín, que abandonó voluntariamente a raíz de la campaña antisemita en Alemania, sin ser de ascendencia hebrea, como protesta y por espíritu de solidaridad con los músicos judíos perseguidos. A partir de entonces se inician sus giras por el extranjero, que solo la muerte había de interrumpir.

Invitado por el SODRE para dirigir dos conciertos sinfónicos, estos se realizaron el 5 y el 7 de noviembre, en fechas en verdad demasiado próximas. El maestro estuvo esta primera vez sólo de paso en Montevideo. Su visita fué fugaz; acababa de actuar en Buenos Aires y lo apremiaban otros compromisos. Pero ya en aquella ocasión, desde el primer momento, dejó bien sentado su concepto de que todo director circunstancial está en la obligación de infundir al organismo que dirige los resultados de su experiencia personal, sus conocimientos y el perfeccionamiento alcanzado en su progresión artística. Para ello llegó a nuestra capital con la necesaria anticipación y durante toda una semana realizó ensayos extraordinarios todos los días. Su primer programa incluyó Schubert (Sinfonía Inconclusa), Mendelsson (Nocturno y Scherzo de "Sueño de una noche de verano"), Beethoven (Sinfonía Nº 8 en Fa-Mayor) y Strauss (el poema sinfónico "Don Juan"). El segundo concierto llevaba la denominación evocativa de "Antigua Viena" y su programa necesariamente más ligero, estaba integrado por Mozart, (Obertura de "Las Bodas de Fígaro" y "Una pequeña música nocturna"), Schubert (Entreacto y música de Ballet de "Rosamunda") y en su última parte: José Strauss (el vals "Armonía de las Esferas") y Juan Strauss (Obertura de "El Murciélago" y el vals "Al borde del bello Danubio Azul"). Quiso así mostrarse Kleiber, sin duda, en su primer contacto con nuestro público, en toda la amplitud y versalidad de su exquisito espíritu y de sus virtudes singulares de intérprete. Conocimos desde aquel momento su dominio completo de la orquesta en las más diversas expresiones de la música sinfónica, su conocimiento profundo de las partituras y aquel bucear en ellas para desentrañar efectos y bellezas que hacían de cada una de sus versiones una auténtica recreación. Se nos revelaron a la vez la vehemencia emotiva, y la fina elegancia, la ardiente y luminosa expresividad del gran director, un auténtico tem-

peramento musical austríaco, dominando con igual soberanía el repertorio clásico y romántico que las más complicadas partituras de los autores modernos, y las briosas fogocidades rítmicas del vals vienés.

Y desde aquel momento Kleiber fué nuestro amigo y nuestro director, nuestro maestro, entre todos preferido. Aquellos dos conciertos bastaron para conquistar definitivamente a nuestro público y a nuestros músicos. Los profesores de nuestra Sinfónica no ocultaron la admiración y el respeto que les inspiraba el maestro y éste a su vez, al partir, expresó su satisfacción por el rendimiento de la orquesta, felicitando a su director estable, Lamberto Baldi.

Dejaba Kleiber desde aquella primera visita no escasas enseñanzas, que en temporadas subsiguientes habrían de acrecentarse con la más prolongada presencia del ilustre director vienés, acrecentando a la vez sus prestigios y la admiración ferviente de músicos y aficionados.

El año siguiente habría de ser, en especial modo, memorable en ese sentido.

EL CICLO DE LAS SINFONIAS DE BEETHOVEN

En la temporada de 1939 el maestro Kleiber era nuevamente invitado para actuar al frente de la Orquesta Sinfónica del SODRE. Dirigió ese año ocho conciertos, del 18 de Julio al 14 de Agosto, y luego en las fechas 7 y 14 de noviembre, empezando por ofrecer el ciclo completo de las Sinfonías de Beethoven, acontecimiento acerca de cuya magnitud y trascendencia no es necesario insitir, sobre todo si se tiene en cuenta que quien lo desarrollaba era uno de los más grandes y serios intérpretes de aquel genio musical, profundamente compenetrado de su obra y uno de los más autorizados por consiguiente para exponerla.

Fué en esa ocasión cuando conocimos más intimamente a Kleiber y tuvimos oportunidad de recoger de sus labios interesantes declaraciones acerca de su concepción del ciclo de las nueve sinfonías y una explicación pormenorizada de las razones que lo llevaran, al programarlo, a desechar el orden cronológico estricto, seguido por otros directores. Su exposición nos permitió entonces apreciar su profunda devoción por Beethoven y las creaciones de su genio a cuya interpretación dedicara sus afanes mayores haciéndola uno de los objetos primordiales de su vida de músico. Kleiber hablaba de Beethoven con una unción que pudiera decirse religiosa, revelando a cada instante un inmenso amor y su extraordinaria conciencia de artista, uno de los artistas más puros y honestos que hayamos conocido.

La interpretación de Beethoven —nos decía— no es, en todos los

casos, si no un experimento, un ensayo de acercamiento a su espíritu gigantesco. El había insistido mucho en esa experiencia, "si de experiencia puede hablarse tratándose de una cosa tan santa", y era precisamente el resultado de su largo trabajo, de sus estudios y preocupaciones lo que venía a ofrecernos. La disposición que daba a las nueve sinfonías en los cinco programas que integrarían su ciclo, estaba lejos de ser caprichosa. Era, según su criterio personal, la más lógica, la más natural, si se quería obtener el mayor rendimiento en esa experiencia que habían de realizar la orquesta, el público, y el director mismo, en su propósito de acercarse al espíritu del genio creador, la que mejor permitiría apreciar los valores y gustar las bellezas de su obra grandiosa. No existe — decía — unidad o continuidad, desde el punto de vista musicológico, que imponga la necesidad de una sucesión cronológica de las nueve sinfonías. Entre una y otra median a veces largos períodos en los que Beethoven crea las más diversas obras. Siendo cada sinfonía independiente, una creación acabada, perfecta, concebida para ser gustada por separado, el director que desee ofrecer su conjunto estará frente a ellas, para acudir a un ejemplo gráfico — agregaba — como ante una coleción de preciosas gemas; cada una, perfecta en si misma, tiene sus luces, su color, sus matices, sus facetas distintas. Se trata de ordenarlas, de ajustarlas y componer con todas un aderezo, una magnífica joya. Para ello se las ha de disponer de suerte que resalten sus calidades, sus características, evitando que ninguna sea perjudicada en sus valores, o sus efectos, por la que sigue o precede. En ese sentido ha de aplicarse, al combinar sus programas, el talento del director.

¿Cómo resolvía Kleiber ese problema? Sigamos prestando atención a su palabra: En algunos centros musicales europeos — explicaba — se han hecho las nueve sinfonías en el orden cronológico y en cuatro conciertos! Se ejecutan entonces en la jornada inicial la Primera, la Segunda y la Tercera seguidas, cometiéndose, desde el comienzo, una lamentable infidelidad para con Beethoven quién aconsejaba poner la Tercera, de ser posible, al comienzo del programa, por su extensión, a fin de evitar que el auditorio llegase a ella fatigado. Partidario decidido de los programas breves, por considerar que la extensión excesiva es contraproducente al causar fatiga en los oyentes, él prefería siempre desarrollar su ciclo de las nueve sinfonías en cinco conciertos ordenando sus programas de acuerdo con un criterio basado en el estudio atento de cuando escribiera Beethoven, en la revisión prolija de sus manuscritos y en su experiencia personal de director. Y así nos exponía su ordenamiento:

En el primer concierto presentaría las sinfonías Primera y Tercera. La Primera, desde luego, por ser el paso inicial de Beethoven en el género siguiendo aún con fidelidad las normas de sus antecesores y maestros, Haydn y Mozart. En su versión daría a esta sinfonía

el carácter que le corresponde destacando su espíritu mozartiano y ejecutándola con orquesta reducida, como fuera concebida. Junto a ella la Tercera permitirá apreciar el enorme salto que media entre una y otra, entre el primer estilo beethovniano que se ha dado en llamar de imitación y la afirmación, ya definitiva, en la segunda manera, de su personalidad genial de innovador. Esta grandiosa Tercera Sinfonía (la "Heroica") solo puede ser precedida por una obra del carácter ligero de la Primera, y entre las dos forman, por así decirlo, un conjunto perfecto, acabado, siendo por si solas como un anticipo del ciclo completo.

El segundo concierto comprende las Sinfonías Sexta y Segunda. La Sexta (la "Pastoral") debe colocarse siempre — entendía — en la iniciación del programa. Por ser expresión de la Naturaleza que canta en el corazón del genio y alentar un inmenso sentimiento religioso, debe sorprendernos con la mente limpia, viniendo si fuese posible del campo o de los jardines y quintas de la ciudad. Junto a esa Sinfonía no desmerece la Segunda por su nobleza, por la forma como en ella se eleva Beethoven sobre las miserias de la vida en un canto radiante, seguro de su destino, superando todas las angustias en ese final brioso, de desenfrenada alegría, que suena como una carcajada homérica.

Las Sinfonías Cuarta y Quinta constituyen el tercer programa. La Quinta que traduce la lucha grandiosa del genio con su destino, tiene un sentido dramático profundo y forma un bello contraste con la que la precede, concebida en la misma época como en un momento de reposo en medio de aquella gigantesca lucha, con cierto espíritu mundano en su hermoso adagio y por la que pasa, como un ensueño romántico, la sombra amable impregnada de amorosa religiosidad de Teresa de Brunswich.

La Octava y la Séptima van juntas en el cuarto programa. Primero la Octava y luego la Séptima para lograr así una gradación de efectos que mejor permita resaltar las características y valores de una y otra. La Octava se caracteriza por su estilo humorístico y sus intenciones ligeramente paródicas. El genio parece estar de buen humor, bromea, se burla, parodiando la mesura, y el equilibrio y muestra su dominio superior del género sinfónico, con efectos sorpresivos, salidas inesperadas, conclusiones jocosas admirables: el Titán ríe. La rebelión contra toda mesura parece acentuada aún en la Séptima Sinfonía, "Apoteosis de la danza" la llamó Wagner y es en realidad la orgía del ritmo, un formidable estallido de incontenible ardor dionisíaco, conservando algo de mundano todavía, pero ya en los límites de lo extra humano.

Queda para el quinto y último concierto unicamente la Novena Sinfonía que no puede presentarse si no sola. De lo humano, de lo terreno se eleva el genio en ella a lo cósmico. Nada puede preceder

a la ejecución de esa sinfonía que ni siquira se inicia con un acorde. En su comienzo Beethoven evoca en una estilización genial el Caos; nada puede existir antes de esa iniciación indecisa hasta surgir la armonía como el "Fiat Lux". Es un crimen, en consecuencia anteponer a esa obra cualquier sinfonía u obertura.

Las nueve sinfonías constituyen en conjunto una obra gigantesca en sus proporciones y en su espíritu. En ellas está toda la vida del hombre y su destino, sus luchas, sus afanes, sus angustias y sus goces y no solo en lo terreno y transitorio sino también en su interpretación de lo incognocible, frente al misterio de lo infinito. Así terminó su explicación el Maestro, agregando que, todo lo demás que pudiera expresar acerca de las nueve sinfonías lo diría desde el atril, empuñando su batuta, pero aún logramos arrancarle algunas pocas referencias acerca de su manera de interpretar determinados pasajes, de ese imponente monumento musical. Entre otros, la entrada famosa de la Quinta Sinfonía; el no menos famoso "Allegretto" de la Séptima que se suele interpretar equivocadamente, por cuanto es un "allegretto" impregnado de cierta religiosidad, de carácter melancólico como un dulce canto elegíaco, pero de ningún modo una marcha fúnebre como se le considera a menudo; y el Adagio de la Novena que tenía —para él— todo el sentido de un adios al mundo, sin rencores ni tristezas, impregnado de serena dulzura y de una ternura infinida. En todos los casos, él se ajustaba con fidelidad absoluta a los textos y tuvo oportunidad de rectificar la interpretación errónea que corrientemente se da a ciertos pasajes debido, en parte, a defectos de algunas ediciones o impuesta por la tradición ("traición" diría Toscanini), para lo cual se había basado en anotaciones o detalles de escritura descubiertos en una revisión prolija de los manuscritos de las respectivas partituras, existentes en archivos, bibliotecas y museos.

Se comprenderá así el interés extraordinario que despertó y la importancia y trascendencia que tuvo aquel primer ciclo beethoveniano desarrollado por Kleiber en Montevideo en 1939. Fué una cátedra continua, un curso completo de musicología beethoveniana dedicado a las nueve Sinfonías, dictado por un gran maestro especializado en la materia y a la vez una serie inolvidable de mangíficas jornadas artísticas de emoción intensa y hondo deleite espiritual inefables para músicos y aficionados. Porque Kleiber además de un gran maestro era un artista incomparable. Sabía graduar, dosificar, de manera admirable los efectos, matizar la acentuación, el ritmo, todos los elementos de la expresión con un exquisito y superior sentido musical. Bajo su batuta la orquesta se agigantaba adquiriendo además del ajuste y el equilibrio más perfectos, una verdadera alma, al par que una brillantez sonora y una luminosidad deslumbrantes.

¡Cuánto debió superarse nuestra Sinfónica en aquellas jornadas!

se ha dicho y repetido, con frecuencia y con acierto, que el buen director se revela más en los ensayos que en el concierto. Y era un espectáculo interesantísimo, emocionante, ver ensayar a Kleiber! ¡Con cuánta minuciosidad "enseñaba" como debía interpretarse cada frase, cada inflexión, cada acento, explicando su significado, desentrañando su sentido, haciendo repetir una, dos y cien veces los mismos compases hasta obtener el efecto buscado, logrando que cada uno de los ejecutantes, y la orquesta toda, se ajustasen a sus indicaciones. Era exigente y enérgico en extremo, pero más bien afable en sus observaciones, con una gran paciencia; raramente descompuesto, nunca desconsiderado, trataba a los músicos con un auténtico respeto por la profesión y con freceuncia los alentaba, con paternal cariño, elogiándolos en sus aciertos. Así le correspondían ellos multiplicando sus esfuerzos, aguzando su atención, superándose en su rendimiento. Con su autoridad indiscutida y con un conocimiento profundo de las partituras que interpretaba, capaz de tener de ellas una audición interna completa y propia y de estructurarla y trasmitirla mediante la orquesta, con singular poder de comunicación, sus versiones eran verdaderas creaciones o recreaciones, en las que ponía en juego su rica imaginación y su ardiente fantasía encauzadas siempre con verdadera sabiduría por una recia voluntad puesta constantemente al servicio de los autores. Porque Kleiber era, como Toscanini — su gran admiración, para él sin paragón entre los directores contemporáneos — un fanático de la fidelidad a los textos. Y por serlo, era tanto más maravillosa la personalidad extraordinaria que se revelaba en sus versiones.

ACTUACIONES POSTERIORES

Después de aquel inolvidable ciclo de Beethoven, que habría de repetirse en 1943, y que el bronce rememora, en caracteres indelebles, en el vestíbulo del Estudio Auditorio del SODRE, Kleiber siguió siendo invitado con freceuncia para actuar con nuestra Sinfónica. En 1940 dirige seis conciertos. Es el año de los festivales: Festival Schubert, con las Sinfonías 5ª en Si-bemol Mayor (1ª audición) y 7ª en Do-Mayor; Festival Eslavo, con Dvorak y Tschaikovsky; Festival Wagner, con las Oberturas "Cristobal Colón" y de "El Buque Fantasma"; dos fragmentos de "El anillo de los Nibelungos" (Murmullos de la Selva y Marcha fúnebre de Sigfrido); dos preludios de Parsifal (Preludio del 1º acto, y Encantamiento del Viernes Santo) y la Obertura de "Tannhauser"; Festival Brams, con el "Requiem Alemán"; Festival Bach-Beethoven, con la Sinfonía Pastoral, el Concierto para cuatro pianos y orquesta de Bach — en cuya interpretación intervinieron las pianistas uruguayas Fanny Ingold, Nibya Mariño Bellini, Sara Orlandi de Larramendy e Irene Ramírez Aguirre—

y la Obertura Leonora Nº 3 de Beethoven; Festival Schumann, con las tres más notables Sinfonías de este genial romántico alemán.

En 1941 tenemos otro ciclo de Kleiber con cinco conciertos del 31 de Mayo al 28 de Junio. En 1943 dirige otra vez las Sinfonías de Beethoven del 16 de Octubre al 13 de Noviembre. En 1944 gozamos de la más prolongada permanencia del ilustre maestro en Montevideo, desarrollando un ciclo de catorce conciertos del 28 de Julio al 21 de Agosto. El año 1945 agrega un solo concierto, el 8 de agosto, pero en 1946 volvemos a disfrutar de un ciclo de seis conciertos del 22 de Junio al 14 de Julio. En 1947 un solo concierto el 31 de Mayo, y luego en 1950 cuatro conciertos del 9 al 30 de Setiembre. En 1951 se cumple la última actuación de Kleiber en Montevideo: con cuatro conciertos en el mes de Setiembre y luego uno más, extraordinario, que realiza el 16 de Noviembre a total beneficio del Círculo de la Orquesta Sinfónica del SODRE, con la colaboración honoraria del ilustre maestro. Aquella noche — porque la audición se realizó de noche— Kleiber empuñó por última vez la batuta en nuestro Estudio Auditorio donde tantos brillantes triunfos había conquistado a lo largo de 23 años, y desplegó una vez más, la última, toda la magia de su arte dirigiendo las sinfonías Sexta y Quinta de Beethoven, repitiendo así una de sus inolvidables lecciones magistrales. Fué su despedida de nuestro público que lo aclamó fervorosamente, como siempre. Nadie pudo sospechar entonces que sería una despedida definitiva, sin retorno.

Sería harto prolijo detallar los programas de las repetidas actuaciones de Kleiber en Montevideo, que hemos enumerado antes, pero si lo hiciésemos se vería hasta que punto es injusto el reparo que alguna vez se le hizo tachando de limitado su repertorio. Sus preferencias por los grandes sinfonistas alemanes y vieneses, muy explicables por otra parte, por afinidad racial, no llegaron a configurar un exclusivismo en ese sentido. Kleiber hizo de la interpretación de Beethoven, según propias declaraciones, uno de los objetos primordiales de su vida, y su autoridad en ese sentido era indiscutida, pero no por eso pudo considerarsele un "especialista" unilateralmente orientado. Amaba por encima de todo la música, la buena música de todas las épocas y sin fronteras y su repertorio era amplio y ecléctico como el que más. Si su Beethoven — su devoción máxima — era imponente, profundamente dramático, atormentado, luminoso, de un vigor y una expresividad incomparables, de una frescura siempre renovada, no eran menos maravillosos, como gráciles y sutiles, elegantes, su Mozart, su Haydn, su Mendelssohn; como apasionados y apasionantes su Schubert y su Schumann; así como su Bach de noble y austera majestad. Sus dotes de intérprete le permitían mostrarse igualmente grande en Brahms, en Wagner, en Strauss, pero también en los eslavos, Smetana, Dvorak, Tschaikovsky, y en los franceses desde Rameau y Luly hasta Debussy y Ravel, en los españoles; de Falla

y Turina, en los rusos, desde Korsakow y Borodin hasta Stravinsky y Prokofiev y también los italianos, sintiendo particular admiración por Rossini y por Verdi.

Revisando sus programas nos encontraríamos con todos esos nombres, y muchos más, ligados al recuerdo de otras tantas magníficas interpretaciones. Para no citar sino algunas, podríamos evocar sus primeras audiciones de "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky, de "La Demoiselle Elue" de Debussy, de "Blanik" de Smetana, de Fragmentos de la opera "Wojzeck" de Alban Berg, del "Don Quijote" de Strauss; el Concierto para Oboe y Orquesta de Haendel; la 5ª Sinfonía de Schubert, etc., etc.

Habría que destacar también la atención que prestara Kleiber durante sus actuaciones en el SODRE a los autores nacionales, ofreciendo primeras audiciones y reposiciones de obras de Fabini, Tosar, Ascone, Cluzeau Mortet, Calcavecchia y Santórsola, y la frecuencia con que aceptó la colaboración de solistas uruguayos. Todo ello evidencia un espíritu amplio, nada cerrado ni limitado, ni unilateral, sino por el contrario inquieto, abierto a todos las tendencias, un músico artista auténtico, no encastillado en determinado repertorio, sino capaz de comprender y gustar las obras más diversas y recrearlas en magníficas versiones; un artista para quien pudiera ser válido el verso del "Don Juan" de Lenau que inspirara a Ricardo Strauss:

"...Buscando siempre nuevas victorias, mientras laten los pulsos fogosos de la juventud".

Una juventud, en este caso, que se conservó inmarcesible hasta el momento mismo en que llegó, artera, sigilosa, la muerte y selló para siempre los párpados del maestro.

Por singular coincidencia en el mismo día en que el mundo musical celebraba el segundo centenario del nacimiento de Mozart, Erich Kleiber, que fuera uno de sus más admirables interpretes, caía inesperadamente, abatido por un síncope cardíaco. Tenía 65 años de edad. Hasta muy pocas horas antes había estado conversando con un crítico amigo. Habían brindado juntos en honor de Mozart y cambiado ideas relacionadas con las próximas actividades del maestro, que debía emprender una gira por Estados Unidos con la Orquesta Filarmónica de Viena.

Su visita se esperaba nuevamente este año en Montevideo. Renovaríamos las grandes emociones del ciclo beethoveniano. Además Kleiber debía ser necesariamente factor esencial en la celebración de los festivales mozartianos. Nos será muy doloroso, sin duda rememorar a Mozart sin Kleiber, pero nos satisface pensar en cambio que Mozart — tanto como Beethoven — contribuirá a hacer imperecedera la memoria de Kleiber: nunca podremos oir su música sin dejar de evocar al ilustre maestro vienés que fuera su gran intérprete. Así se manifiesta la gratitud de los genios.

Cyro Scoseria.

MAURICIO R. MULLER

"Sueño de una noche de verano"

Alguien escribió que "El Sueño de una noche de Verano" era algo así como una obsesión simpática para el Sodre, que la acomete por segunda vez en diecinueve años. Un error, por lo común, se suele atenuar cuando se erra con una sonrisa (y Benedetto Croce ha observado que la "pequeña pieza parece nacida de una sonrisa"), pero la verdad es que en su nuevo encuentro con esta obra el Sodre llevaba una mayor probabilidad de éxito que en la novatada de 1937. Ahora tuvo a la Comedia Nacional a mano, lo cual le significaba la holgura de desentenderse de la parte puramente teatral, y dedicarse a concertar el conjunto del espectáculo.

La experiencia enseña, como un problema práctico de teatro, que cada vez que interviene un ente de gran respeto (ese clásico que se teme manosear), y aquí son dos, Shakespeare y Mendelssohn, trabajando a una distancia de dos siglos, los elementos accesorios comienzan a estorbarse y no dejan circular lo fundamental. Se produce una especie de parálisis; la música es demasiado grande para servir un mero ballet, éste detiene, como interludio, el fluir de la letra; el detallismo preciosista no se adhiere, como un ornamento, al cuerpo central del espectáculo, sino que produce claros, hiatos. Digamos en elogio de este nuevo "Sueño" que aquí no ocurre tal cosa, que el espectáculo funciona como un todo, a ratos en plano de gran espectáculo, en menoscabo a veces de los detalles acaso más sutiles.

Es evidente que la representación no puede dejar de tener sus puntos débiles. Es que el proyecto está concebido en escala heroica, a partir de la propia gigantesca boca de escenario, que hay que llenar pero no sobrecargar. Es un espectáculo ideado para el aire libre; la palabra tiene que ser transportada por los amplificadores para hacerse oír por el amplio teatro (llevándose de rebote el de las pisadas y otros ruidos); es una representación de masas. El acompañamiento musical tiene a su vez motivos para creerse protagonista: es de Mendelssohn, y está tocada por una orquesta sinfónica. Es pues

El maestro Luis Sambucetti.

POLITEAMA

ORQUESTA NACIONAL

TEMPORADA DEL AÑO 1914

BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAESTRO

LUIS SAMBUCETTI

HOY - Domingo 31 de Mayo - HOY

A LAS 21 y 15

Gran Audición sinfónica
Terminal de la Temporada

PROGRAMA

Primera Parte:

SINFONIA (N.º 1) ..... *Beethoven*

Adagio molto - allegro con brio.
Andante cantabile con moto.
Minuetto.
Finale - Adagio - Allegro molto e vivace.

Segunda Parte:

Concierto Stück (op 79) .. Piano y Orquesta ..... *Weber*

Piano: Señorita Matilde E. Diez.

Tercera Parte:

IMPRESIONES DE ITALIA ..... *Charpentier*

I. Serenata. Viola interna: Prof. F. Peirallo
II. En la fuente.
III. En mulas.
IV. En las cimas.
V. Nápoles. Violoncelo: Prof. B. Mazzurchi.

NOTA: Se ruega no entrar durante la ejecución de las piezas

1770 - BEETHOVEN - 1827

Se ofrece al público, hoy, la oportunidad de apreciar otra de las monumentales creaciones del genial maestro de Bonn.

Después que Haydn y Mozart habían escrito sus últimas sinfonías, ninguno de los compositores que habían seguido ese género de composición alcanzaron a llevar algo nuevo á una forma musical que parecía llegada á sus últimos límites de interés y de poder. Agregar a Mozart y á Haydn parecía imposible; imitarlos era lo único previsto y aceptado por los cultores de arte.

Sin embargo, surgió con Beethoven quien abriría á la Sinfonía un espacio tan grande como el que separaba las modestas concepciones de d'Arell y de Sammartini, de las bellas obras de Haydn y de Mozart. Beethoven no se revela todo entero en un solo día, pero la Sinfonía N. 1 que hoy se ejecuta y que inicia la obra magnífica, colosal, representada por sus nueve creaciones; revela bien ya la magnificente potencia creadora del maestro.

Es esta sinfonía una obra ardiente, que escuchan con placer los más familiarizados con las sublimes concepciones de la edad madura de Beethoven. La introducción comienza de una manera original, de que Mozart, ni Haydn habían dado ejemplo.

El primer allegro, de corte clásico, es bellísimo. Culmina enseguida el andante, seductor por la gracia con que desarrolla el tema. El minuetto, nuevo por su movimiento en la forma sinfónica usada, permite presentir el futuro scherzo.

El último tiempo, pleno de belleza y vigor cierra magníficamente esta bella obra.

GUSTAVO CHARPENTIER (1860)

Eminente compositor francés, que señala una nueva etapa del arte de su patria.

Cuando se ejecutó por primera vez, en el Conservatorio, la Vida del Poeta (año 1892), un simple envío de Roma que hacía Charpentier, fué esta obra para los clarovidentes como la revelación de una rara personalidad artística que se erguía en el horizonte. Su obra señalaba un temperamento originalísimo capaz de abrir nuevos rumbos, gloriosos, para su arte, en el momento que la producción francesa parecía tender hacia las formas y procedimientos del coloso de Bayreuth.

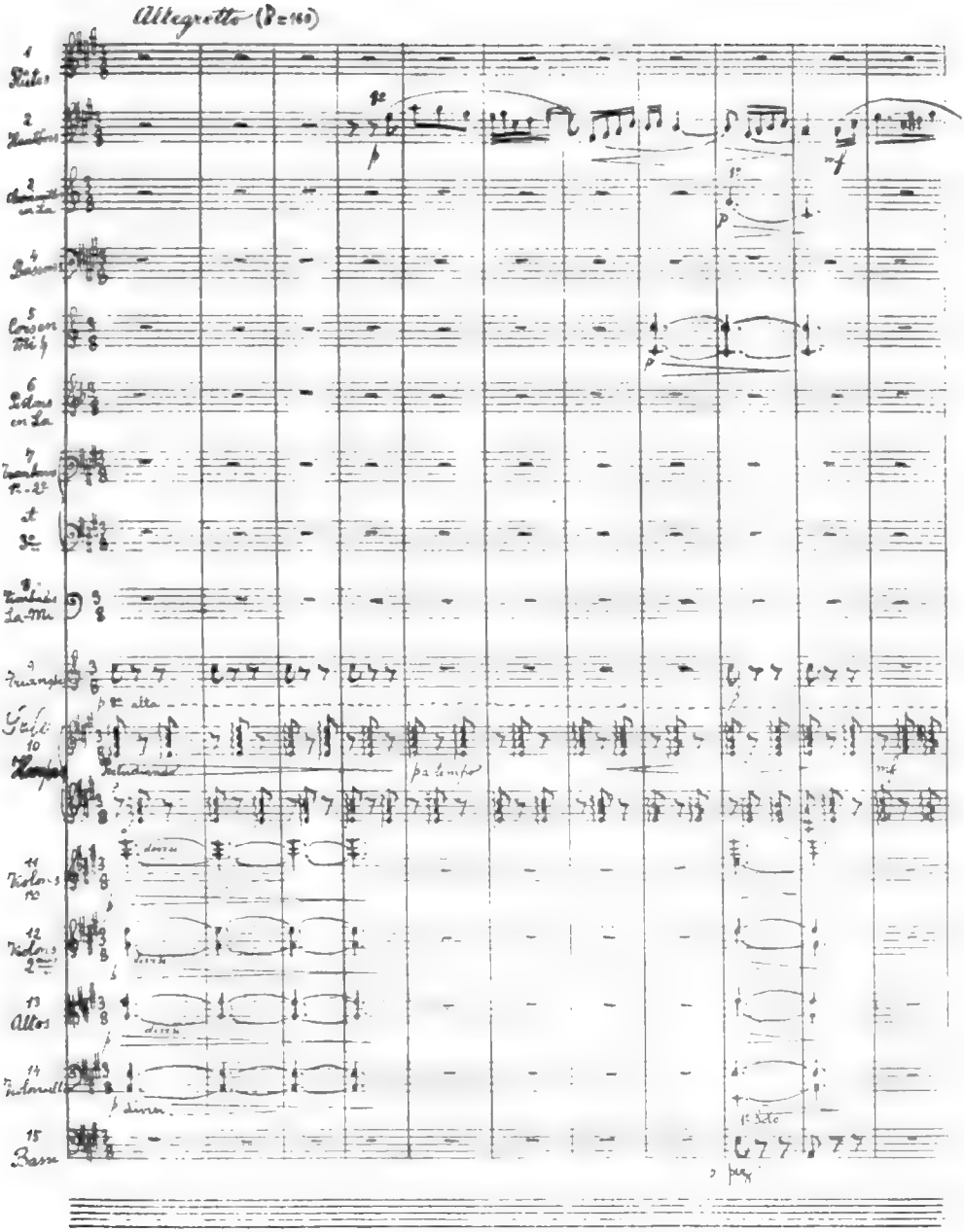
Impresiones de Italia confirman esa presunción. La honda emotividad del compositor, la brillantez de sus formas, han producido una de las más hermosas páginas sinfónicas existentes. El suelo itálico ha ofrecido al talentoso maestro una fuente de sublime inspiración, con su naturaleza privilegiada, con su vida llena de pintorescas escenas, con todo ese conjunto de factores que forman el alma de ese bello pueblo.

En tal escenario, la obra debía resultar y resultó de un colorido y un poder evocador admirables. Sobre las cimas, uno de los trozos más emotivos de la obra, describe con una verdad impresionante el espectáculo de la naturaleza á 2000 metros de altura. Nápoles vive ante nosotros con toda la ardentía de su pueblo.

Precios de las localidades

Palcos bajos y balcones, sin entrada ..	$ 2.00	Palcos de cazuela y paraíso, sin entrada	$ 0.60
Sillones y tertulias plateas con entrada.	„ 0.30	Lunetas de cazuela, con entrada	„ 0.10
Tertulia balcón, con entrada	„ 0.20	Delantera de galería, con entrada.....	„ 0.10
Entrada general	„ 0.20	Entrada de cazuela y paraíso	„ 0.05

Programa del último concierto realizado por la ORQUESTA NACIONAL bajo la dirección del maestro Luis Sambucetti en el Teatro Politeama en la temporada de 1914.



Facsimil — una página de la "Suite d'Orchestre", manuscrita por el autor.

Erich Kleiber al frente de la Orquesta Sinfónica del SODRE en la temporada de 1939.

Estela Castro (Elena), Omar Giordano (Demetrio) y Ramón Otero (Egeo) en una escena de "Sueño de una noche de verano" de W. Shakespeare.

Ramón Otero (Egeo) y Estela Medina (Hermia) integrantes de la Comedia Nacional, en una escena de "Sueño de una noche de verano" puesta en escena por el SODRE.

El escenario de "Sueños de una noche de verano" en el Parque Rivera, con los integrantes de la Comedia Nacional y Cuerpos Estables del SODRE.

una función que combina el verso, la música, las linduras del atuendo, del gesto y del movimiento.

Todo este despliegue de elementos la convierte en una atracción veraniega de calidad para una ciudad de turismo. No hace falta más que la cooperación de la noche estrellada; los esbeltos pinos, competidores desleales de los escenógrafos, ya están allí.

* * *

"Sueño de una noche de Verano" y "La Tempestad" son las dos piezas de Shakespeare que nos llevan al mundo de las hadas, pero la primera es la más difícil, estilísticamente hablando. Hay que armonizarla en sus reales proporciones, hay que descubrir una unidad en esta pieza que combina elementos tan dispares como hadas, amantes humanos y clowns.

En lo literario también tiene la obra su distinción particular. Ya se ha dicho y sobreafirmado que Shakespeare, teniendo que llevar en una pieza como el "Sueño" a la Naturaleza —en su aspecto más cautivante— ante un público, sin el auxilio de decorados teatrales, aplica todo su poder descriptivo y de expresión poética con tales efectos, que lo más a que un escenógrafo puede aspirar es a producir un cuadro que no decepcione amargamente al espectador que leyó la pieza antes. Pocas traducciones pueden reflejar esta virtualidad del idioma de Shakespeare; la de Astrana tiene largos trechos que son simple charla espesa, especialmente donde no hay una funcionalidad cómica, o donde no está supeditada a cierta mecánica de la acción.

Afortunadamente la representación no está encarada como una comedia musical; ingredientes como la orquesta, el ballet, alguna frase cantada, el coro, pueden adornar o realzar el espectáculo, pero no estorbar que en primer término sea esto, una obra de teatro. Las escenas de ballet no están mechadas inopinadamente, sino que en general vienen a transportar o a preparar con su poética musical el contenido dramático de alguna escena. Véase el Nocturno, el Scherzo, (que es la presentación de Puck). Otras veces la orquesta se limita a subrayar un movimiento, una situación, con algún efecto musical fugaz, con la evocación de algún lei-motiv; pero esta práctica, como en el buen cine, no se sale de la música de fondo. No faltan los detalles debatibles; hay quien abogara —para el teatro— por una orquesta más reducida, no la sinfónica total; hay quien no pondría el coro encapuchado, de verde silvestre, sobre el escenario.

Lo mejor del trabajo teatral son los payasos. Cada uno de ellos, y el conjunto todo, está muy bien en movimiento y en el decir. Tal vez merezca destacarse a dos jóvenes que aquí tienen una primera oportunidad, como Eduardo Schinca y Jorge Triador. Aquél hace muy bien la parodia de Tisbe, y éste dice irreprochablemente el

pánico de Cartabón en el Prólogo. Descuella en este conjunto Enrique Guarnero: su comicidad, aparte la gracia elemental, tiene la persuasión de lo conciente, de un trabajo elaborado. No obstante la finura de este trabajo, empero, se echa de menos cierto rasgo del personaje, que es el del temperamento estólido, y de la suficiencia obstinada de Lanzadera.

Hay algunos actores que no se encuentran muy cómodos en sus papeles: Candeau, Santullo, Zorrilla, no son ciertamente ideales en Teseo, Hipólita y Titania. Oberón, que es algo así como la encarnación majestuosa de la solemnidad y la magnificiencia en abstracto, no se aviene con la modalidad de Preve. Las dos parejas de amantes bordean la corrección, destacándose entrambas la Elena de Estela Castro. El Puck de Walter Vidarte, con ser un honesto esfuerzo, no escala esa cualidad eléctrica que se supone debe comunicar el personaje.

La dirección de Margarita Xirgú es suave, competente —éste, sumado al "Alcalde de Zalamea" es su segundo acierto al aire libre—, fluída como en una buena película. Cabría objetar en la secuencia de la tragedia de Píramo y Tisbe esa larga hilera de gentes tan empecinadamente inmóviles, en el trasfondo.

Falto de competencia para opinar sobre ballet, puedo señalar una impresión de agrado visual en las danzas de Yelle Binttencourt (Puck) y de Sunny Lorinczi (Hermia). La conducción musical de Lamberto Baldi resultó irreprochable. Elizabeth Thompson merece elogios por su diseño de los trajes; éstos son un elemento básico de la espectacularidad de la representación toda. Dominan la escena con su transición armónica de rojos, violetas y rosados, contra base negra. (Esto, por la ropa de actores; la de los bailarines es opaca de más). Pero ya en la escenografía no acierta del todo; mientras que la columnata de la izquierda (del espectador) es aceptable, no se concibe la especie de torre de la derecha, con su alta ventana, ni visual ni funcional, o razonablemente como aposento en casa de Cartabón el carpintero.

Por encima de toda otra consideración el espectáculo merece ser destacado como ejemplo de fructífera colaboración entre dos grandes instituciones artísticas del Uruguay: el SODRE y la Comedia Nacional.

Mauricio R. Muller.

etnologia y folklore

TOBIAS ROSEMBERG

Los mitos del agua en América

LOS "CALIMAYOS"

(LOS "CABALLOS DEL RIO")

Con el interesante estudio del Profesor Tobías Rosemberg que a continuación se transcribe, la Revista del SODRE inicia una nueva Sección permanente dedicada a la Etnología y el Folklore. En ella no sólo se acogerán trabajos de interés musicológico sino que estará también abierta a todos los aspectos de las citadas Ciencias del Hombre. Su acento recaerá en lo nacional y lo americano sin que ello sea obstáculo para la publicación de artículos relacionados con otras áreas culturales. — *D. V.*

Nada prueba que la voz "Calimayo", nombre de un arroyo ubicado en la localidad de Famailla, Provincia de Tucuman, República Argentina, y centro de éste estudio, en su ascendencia aborigen, deba traducirse como "Caballo del rio" o "Caballo del agua" que, en verdad, es la acepción dada por el pueblo. Sabemos que "Mayuj" o "Malluj" es una voz quechua que designa rio y, por extensión, agua, pero nos encontramos con "Cali", vocablo cuyo origen desconocemos y que, mediante un expediente fácil, común en etimologías de éste tipo, se atribuye al nombre de una cacique. Hay quiene denominan al mencionado arroyo con los nombres de "Chirimayo" o "Chilimayo", traduciendo ambos vocablos por "rio frío", cosa exacta en verdad pero, aún asi, lo cierto del caso es que "Caballos del rio" o "Caballos del agua", no sólo existen dentro de las concepciones mitológicas locales, sino que su área de dispersión se extiende por toda América, donde es común encontrar éste elemento pleno de vigencia, dentro de los mitos acuáticos. Además, presenta hondas raices universales.

Miguel D. Saucedo, en un trabajo titulado: "Monstruos acuáticos en el Mamoré" (Revista "Tradición". Cuzco. Perú. Nº 15. Enero 1954. Pág. 7 y sigs.) dice: "...don Vidal Perez que dos años antes había incursionado los afluentes y bahías del rio Iténez en la aventurada empresa de "cacería de caimanes" me contó que en la laguna del "Curicha", vieron una noche, él y todos los hombres de su grupo, surgir de las aguas un animal que tenía la cabeza idéntica a la de un caballo y que daba fuertes bufidos como el que hacen los bufeos. Cuando le alum-

braron con las linternas que llevaban, el caballo acuático se sumergió de nuevo, dejando en el lugar donde desapareció "huevitos de espuma" que burbujeaban del agua".

"Igual aparición vió en el río Blanco, y en pleno día, un señor Hurtado, vecino del cantón El Carmen, pero ésta fué tan instantánea, que el citado caballero no tuvo tiempo de mostrarlo a su hijo que viajaba con él".

Y Saucedo prosigue:

"Sobre la existencia de estos llamados "Caballos de agua" he oído varias otras relaciones de personas serias como don Carlos Herrera, Don Manuel Ruben Carranza y otros que han navegado por mucho tiempo las aguas del Mamoré, Iténez, Beni, Madre de Dios y demás rios que forman la cuenca del Amazonas. Y estas narraciones coinciden cabalmente con lo que escribe el gran folklórico tucumano Don Tobías Rosemberg, al referirse a la "Mayuj-Maman" y a los "Calimayos" de la región noroestal del territorio argentino". Tras de agradecer el elogio, inmerecido por cierto, destacamos que el autor se refiere a un trabajo nuestro titulado: "Deidades del panteón Calchaquí" y que publicáramos hace algunos años en la Revista "Tradición" del Cuzco, Perú (Año 11, Vol. IV, Setiembre 1951 - Enero 1952. Nº 11 Pág. 14-19). Por ese entonces, al referirnos a la "Mayuj Maman", "madre del rio o de las aguas" decíamos: "La "Mayuj Maman" del arroyo Calimayo no sólo tiene su corte fantástica (quienes se hunden en las aguas van a servirla), sino también los animales que posibilitan muchas de sus no pocas aventuras de orden sensual y erótico. Entre ellos, destácanse los "Calimayos". Y seguíamos tras de dar su definición ya anotada lineas arriba: "Lo cierto es que los "caballos del rio" o "Caballos del agua", nos traen recuerdos del viejo mito de Pegaso, creando a los estudiosos el problema de una posible aculturación sino de una invención independiente que vendría, en tal caso, a constituir el elemento básico para un interesante estudio sobre formación y evolución del mito y la leyenda".

"Los "Calimayos", caballos de la "Mayuj-Maman", son blancos, de gran alzada, salen en yunta del fondo de las aguas y... ¡aquí está lo grande!..., un par de potentes alas hacen que luego de pastar por las orillas del arroyo o en medio de su isla, alzen vuelo y, siguiendo a la luna, se pierdan tras las cumbres de las montañas para retornar recién con las primeras claridades del día".

"La aparición de los "Calimayos" es un signo trágico. Quien los ve, muere y hay algunas tradiciones históricas recientes donde éste mito aparece mezclado con sucesos que realmente acontecieron. Diversos aspectos de la batalla de Famaillá, librada por el General Lavalle, jefe unitario, contra las fuerzas federales, allá por el año 1841, época de las luchas por nuestra organización nacional, se con-

funden en extraña promiscuidad con éste mito, lo que nos hace pensar en una aculturación de data más o menos reciente".

"En cuanto al arroyo mismo y a la isla que emerge de sus aguas, estas ya ocupan su lugar en el estudio de nuestro folklore. D. Daniel Granada en su "Reseña histórico-descriptiva de antigüas y modernas supersticiones del Rio de la Plata" Año 1896, les hace sitio y dice al nombrarlas que es un lugar encantado. Antonio Granillo Pose en su "Provincia de Tucumán" escribe: "En la isla de Calimayo, perteneciente a un arroyo que riega una de las más deliciosas comarcas de Tucumán (Jardín de la Argentina), se reunen los duendes y las brujas a sus conciliábulos y festines. Siéntense a altas horas de la noche deliciosísimos acordes, bullicio y carcajadas de aquellos alegres moradores". Rafael Jijena Sanchez y Bruno Lacovella, en "Las Supersticiones", pág. 149, recogen ésta versión a la que no agregan elemento alguno, sino ubican en el campo de la materia que estudian. Por nuestra parte, presentamos lo que es fruto de investigación personal. Rehuimos de momento todo estudio comparativo y discriminativo, especialmente con relación a América, pues consideramos el tema como digno de un ensayo exhaustivo ya que corresponde al "Ciclo del agua", estudiado gallardamente por varios especialistas del Continente".

Señalamos ahora que esa "coincidencia cabal" apuntada por Saucedo, radica en los siguientes enunciados:

A. — Que los "Calimayos" son blancos, alados y de gran alzada.
B. — Que están al servicio de la "Madre del agua".
C. — Que su aparición es signo trágico.

Saucedo es un joven investigador boliviano y su trabajo se refiere a mitos propios de algunos ríos de su patria, casi en la frontera con el Brasil. En ese pais, tampoco los "Caballos de la madre del río" son desconocidos, aunque los ofrendan como promesas de un culto más o menos formal. Jorge Amado en su "Mar Muerto" (Editorial Claridad. Bs. Aires 1940. Pág. 88) nos informa de la "Mae d'agua" en Bahía —elemento digno de amplio estudio— y al hablar de cuando las barcas se aprestan a regresar, dice: "Es cuando de la obscuridad de la playa vienen relinchos, gritos de un animal. Y a la luz de la luna, desde las barcas y canoas ven la silueta del caballo negro sobre la arena. Aquello fué una promesa, una promesa grande para Yemanjá. El caballo está con los ojos vacios, no ve el mar que está delante de él. Los hombres lo empujan. Es negro retinto, con la cola lustrosa y la crin erizada. Entra en el mar. Es un presente para Yemanjá. Montada en él recorrerá sus tierras bajo las aguas y vendrá a contemplar la luna". Aquí los atributos del animal son distintos. Su color es negro, no tiene alas, su existencia es real y es ofrendado por sus adoradores a la "madre del río" que lo utiliza para idéntica finalidad que la de nuestros "Calimayos". Antes de hacer la ofrenda, con hierros candentes quemaron los ojos del animal, lo dejaron ciego y

así vive en el alma de ese pueblo hermano. Pero por esas playas también pasean los mitológicos "caballos blancos" del Tucumán. Cierto es que vinculan su existencia al tradicional Candomblé del "Ingenio Viejo" pero, aún así, están bien cerca a los de nuestro mito.

En el Perú tampoco es desconocido éste elemento dentro de los mitos de las aguas. Una leyenda anotada en el libro "Mitos, leyendas y cuentos peruanos" (Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural". Selección y notas de José Maria Arguedas y Francisco Izquierdo Rios. Pág. 135) habla de la "laguna de Cojup" y señala la existencia de un "gringo" de pelo rojo y con machete en la mano" que se puso a bailar en torno a la laguna, arrojando a la misma piedras de regular tamaño. Así llegó la laguna a desbordarse, y sus aguas arrasaron todo lo que encontraban a su paso. "Junto con el agua —dice el relato recogido en Huaras, capital del Departamento de Ancash, por Angela Godenzi, alumna del cuarto año de media del Colegio Nacional "Miguel Grau" de Magdalena Nueva Lima; salió el gringo montado sobre un caballo negro y a todo galope iba llevando la delantera a la corriente..." Y, al hacerlo, iba sembrando la destrucción y la muerte". Aquí, también la aparición del caballo, es signo trágico.

Dentro de los mitos de las aguas en Chile, también encontramos al caballo como elemento de primer plano. Una leyenda anotada por Julio Vicuña Cifuentes, ("Mitos y supersticiones". Santiago de Chile. Imprenta Universitaria. 1917. pág. 20) nos habla del "Caballo marino" que segun Cavada "es un animal mitológico, representación de las olas encrespadas del mar, pues siempre parece arrojando espuma por la boca y relinchando con gran fuerza". El mismo Cavada informa que "no es el hipopótamo, conocido vulgarmente con este nombre, sino un animal de que se sirven los Brujos para cruzar los mares en sus correrias, o para trasladarse a bordo del Caleuche, barco fantasma, que mucho tiene que ver también con el tema general de éste ensayo. "Puede llevar hasta doce personas sobre su lomo y anda con más velocidad que el Caleuche. Cuando sale a tierra, aparece tan alto y largo como un QUINCHO (cercado de estacas)".

Tan interesante como lo transcripto, es otra información del mismo Vicuña Cifuentes, respecto a "El Caballo de la Laguna del Calmil (Idem, idem. pág. 324): "Los habitantes ribereños de la Laguna del Calmil, dicen que de tiempo en tiempo aparece en ella un hermoso caballo con jáquima y crines de oro y que el año en que ésta aparición tiene lugar, hay gran abundancia de mariscos en la laguna. Por el contrario, los años de escasez de moluscos en Calmil, son de abundancia en la laguna de Llico, adonde el caballo se traslada y de donde es originario, según cuenta la tradición" (lingue). Por su cuenta Vicuña Cifuentes, agrega: En la mitología de casi todos los paises abundan las leyendas zoomórficas relacionadas con los

rios, fuentes y lagunas". Pero lo interesante en este caso es que el caballo es aquí símbolo de vida, de abundancia, de fecundidad y no como lo hemos visto hasta el presente. ¿Será acaso porque el Caleuche del primer mito, es emblema de muerte?...

Podría seguirse enumerando mitos y leyendas. América es un vasto campo de irradiación de los mismos pero, frente a todas éstas concepciones, cabe preguntarse si se trata de mitos autóctonos o llegados a estas tierras junto con el bagaje de quienes supieron conquistarla. La respuesta no es difícil. Cierto es que en la América precolombina existieron caballos; que posiblemente el origen de éste animal debe buscarse en nuestro continente (Angel Cabrera: Caballos de América, Cap. 1 Pág. 17 y sig. Editorial Sudamericana. Bs. Aires 1942) pero su desaparición de nuestras tierras data de miles y miles de años. En realidad pastoreó por nuestras praderas su antecesor, un hipio no mayor que un perro actual y del que apenas queda uno que otro resto fósil perdido en el rincón de algun museo.

¿Acaso fueron esos hipios, extravagantes y ridículos para nuestra mentalidad actual, los que originaron estos mitos que, en tal caso, por milenios quedaron sepultados en el subconciente de un pueblo, para revivir cuando la reaparición del equino en estas tierras?... Resulta infantil el sólo pensarlo. Tampoco puede hablarse de una creación autóctona, conociendo la fecha exacta de la introducción o reincorporación del caballo en América. Apenas si algo más de cuatro siglos. Y es que el mito llegó junto con el animal. Venía de otras tierras y fué bien pronto un elemento nuestro, producto de aculturación, sino de susti tución. Quizá algun viejo mito americano, ya perdido en el tiempo, supo fusionarse con el recien llegado y éste se adaptó a las condiciones del medio. Algo puede que haya de cierto en esto. No olvidemos de la sierpe de los lagos de América pero tampoco perdamos de vista la leyenda peruana que nos habla de un "gringo de pelo rojo". Pero antes de toda especulación en éste sentido, volemos en el tiempo, para perdernos por unos instantes en la mitología helénica, donde cómo hemos visto, hay un caballo alado que se asemeja a nuestro "Calimayo". Su origen se vincula a la historia poética de Grecia y de ahi que no deba asombrarnos el que fuera preferido por las musas del Olimpo. Hablamos de Pegaso.

"La Gorgona Medusa habitaba cerca del Jardín de las Hesperidas en compañía de sus hermanas Steria y Emiala. Por decir que sólo disponían de un diente y un ojo para las tres se habrá encomiado hasta lo sumo la horrible fealdad de estas desdichadas mujeres. Sin embargo, Medusa tenía una cosa de notable; sus largos y abundantes cabellos, cuya hermosura ha llegado proverbialmente hasta nosotros, adornaban una gentil cabeza, capaz de inspirar celos aún a los mismos dioses. Y así sucedió en efecto, pues Minerva, irritada de la presuntuosa rivalidad de la Gorgona, convirtió sus cabellos en espantosas

serpientes, e hizo tronchar aquella hermosa cabeza para colocarla por trofeo en su égida y escudo". "La sangre derramada en esta ocasión no fué de todo punto infructuosa: si Venus nació de la espuma del Mar, el caballo alado brotó de la sangre de Medusa. He aquí el origen de Pegaso" (José de Castro y Serrano: "Animales célebres de todos los tiempos y de todos los paises". Madrid 1858. Librería San Martín. Pág. 189).

Pegaso es una deidad menor pero de su alada ligereza se valieron muchos héroes griegos para llevar a feliz término sus hazañas. Belerofon se sirvió de él para combatir a Chimera, "monstruo de tres cabezas leoninas, cuerpo de cabra y extremidades de dragón" (Idem, ídem, pág. 190). Perseo se valió de Pegaso para librar a Andrómeda de las garras de un monstruo marino y obtuvo así la mano de la presunta heredera de Etiopía. Mas estas proezas fueron pocas para inmortalizar al animal. Su paso a la posteridad, debía vincularse al agua, a las fuentes, porque, como veremos, en su origen mismo llevaba los atributos de una deidad acuática. "Un día que vagaba por las escarpadas sierras de Beocia, asestó tan horrible patada a una de las rocas del monte Helicón, que, destrozada ésta dió paso a un manantial de agua cristalina, del cual nació la fuente Castalia llamada Pegasa por Strabon e Hipocrena (fuente del cabllo) por los griegos. (Idem, idem pág. 181).

¿Es en relidad Pegaso un mito griego?... Si nos atenemos a la etimología de la palabra, nos encontramos que se trata de una voz fenicia cuyo significado es "caballo enfrenado". Los fenicios fueron los posibles creadores de la fábula; los griegos supieron legarla a la humanidad, tras un proceso de adaptación sobre el que volvemos de inmediato. Hemos hablado de Meduda y de los celos que ispirara. Esos celos fueron la causa de su trágico sino. ¿Quién los inspiró?... Cuenta la leyenda que Poseidón, enamorado de Medusa la sedujo en el templo de Atenea (Minerva y Atenea constituyen la misma deidad) y ésta, indignada por la profananción, tramó la conocida venganza. Pegaso sería el fruto de la seducción, hijo de Poseidón que para colmar su amor, tomó forma de caballo. Poseidón, hermano de Zeus, es Dios del mar, dios de todas las aguas, segunda divinidad del panteón helénico, y pasea su figura montando en un caballo blanco, siendo él mismo un Dios-Jinete o, por decir mejor, un "Dios-Hipio": "Dios-Caballo" ya que cómo lo señala Jane Ellen Harrison en su "Mitología" (Edit. Nova. Colección "Nuestra deuda con Grecia y Roma. Pág. 45. Bs. Aires) "El animal sobre el cual el Dios se halla o cabalga o cuya cabeza usa, es considerado en nuestros días como la forma animal primitiva que reviste el Dios".

Por otra parte, los mitólogos modernos aceptan la existencia de una divinidad como una "fuerza imaginaria" que se convierte en cosa

real sólo en función de sus adoradores y es bajo esta concepción como nosotros encaramos el problema.

Poseidón no sólo es el jinete; para sus adoradores es el caballo mismo y éste es blanco, de gran alzada, igual que nuestro "Calimayo". Si le faltan las alas, ya habría de dárselas a su hijo Pegaso.

La literatura griega se ha nutrido del tema y la representación del caballo blanco no es para muchos de sus autores sino las olas encrespadas de la mar que avanzan a igual que dentro de la mitología chilena. La representación hipia, dió origen a su culto y sabemos por Festos que en Iliria, cada nueve años una cuadriga era arrojada a las aguas en ofrenda a la deidad. Pausanias nos cuenta que los argivos de antaño, arrojaban al Dione caballos enfrenados y embridados, en honor de Poseidon (J. E. Harrison. Opus cit. Pág. 141). ¿Que diferencias hay entre estos sacrificios y los que aún hoy realizan los boteros de Bahia (Brasil), cuando la fiesta de Yemanjá?... A uno y otra se los venera en bahias y promontorios. ¿Cómo este mito llegó hasta nosotros?... Podemos suponer que España fué el camino. Allí también el caballo tiene su larga historia; la tienen, por otra parte, numerosos pueblos de Europa y hablando de "Animales y hombres", G. S. Canadale, Superintendente del Jardín Zoológico de Londres, nos informa: "El famoso caballo blanco de Uffington, esculpido en el yeso de Berkshire Dons, es considerado por ciertos expertos como una especie de totem. Se le han adscrito diversos significados en diferentes períodos, pero se es da la creencia que data de la Edad de Hierro, o sea, uno o dos siglos antes de Jesucristo. El caballo en cuestión tiene 112 metros de largo y forma de diagrama" (Opus cit. Pág. 239. Ed. Ayma. Barcelona 1954). Pero en Inglaterra hay más; las famosas posadas y hosterias de "El caballo blanco" revelan una profundidad mayor que la que puede un simple anuncio comercial.

Montado en su caballo blanco, tridente en mano, Poseidón, Dios de todas las aguas —mares, rios, fuentes,— pasea su figura como "Dios-pescado", como "Dios-Caballo" y viejas historias vinculan al cuadrúpedo con las sirenas o "mujeres-peces" (en verdad nereidas) de nuestro ensayo. A éstas, muchos las comparan e identifican con ciertas deidades malignas que poblaron los mares y los ríos de la India: las Rakchasis, hermosas mujeres de cuyos encantos sólo podían salvarse, mediante un maravilloso caballo, salido del fondo de las aguas que transportaban a las víctimas lejos del lugar y a condición de que no miraran hacia atras.

Fernando Castro Pires de Lima en su libro "A Sereia" nos repite la leyenda de Simhala, hijo del mercader Simha, que un día dejó su tierra y se lanzó a los mares en busca de piedras preciosas. Las Rakchasis, trataron de atraerlo desencadenando una terrible tempestad y fué entonces cuando uno de estos caballos de ilusión, lo volvió a su suelo natal, lugar donde debemos buscar el origen de un mito

que a través del tiempo y las edades, nos habla siempre de una continuidad asombrosa y de la vitalidad estupenda del pensamiento humano. Los frutos de la imaginación y de la poesía, en verdad, son inmortales.

Mas no nos detengamos aquí. El tema es vasto; son numerosos los elementos que aglutinados, aparecen hoy como un todo común y orgánico pero que, en sus tiempos iniciales, marcaron procesos mentales, dignos por cierto de nuestro estudio. Hemos visto ya que los "Calimayos" no nos pertenecen. Esto que parecía nuestro, autóctono, se hunde en los albores mismos de la Historia y si seguimos rastreando, habremos de dar todavía con hallazgos no menos sorprendentes.

Siempre en función de sus adoradores, vimos a Poseidón representado como deidad ictiológica, como deidad hípia. ¿Quedó aquí su iconografía?... Quizá más importante que la ya anotada, sea su concepción como deidad taurina, ya que por sobre todas las cosas, Poseidón aparece montado sobre un toro, también tridente en mano y cubierto con ramas florecidas que nos plantea la posibilidad de la existencia de un pueblo de pescadores, agricultores, criadores de caballos y de toros y que nos abre de paso un interrogante respecto a su identidad con nuestro "Toro-yacu", toro de las aguas, cuya presentación algun dia haremos en el deseo de aclarar problemas de cultura, hasta hoy en el misterio.

Tobías Rosemberg
Tucuman (Argentina) Febrero de 1956.

¿QUÉ ES EL FOLKLORE?

CONCURSO INTERNACIONAL DEL SODRE

La Comisión Directiva del SODRE llama a los especialistas en la materia, sin limitación alguna de nacionalidad, para un concurso sobre el tema ¿Qué es el folklore", de acuerdo a las siguientes

B A S E S.

1º Debe tratarse de trabajos originales, sintéticos, que proporcionen claros conceptos acerca de la naturaleza de los hechos folklóricos, que ofrezcan de modo denso y accesible los puntos de vista del autor y que definan con precisión los objetivos actuales, límites y relaciones de la ciencia del Folklore. No podrán exceder de treinta páginas, escritas a máquina con doble espacio. Como idiomas de redacción se admiten el español, el portugués, el inglés, el francés y el italiano.

2º Por la índole internacional del concurso los trabajos han de ser firmados y acompañados por un completo *curriculum vitae* del autor en el cual se incluirá la dirección particular del mismo. Los textos, a su vez, deben ser remitidos en un sobre recomendado y lacrado a la sede del SODRE, calle Andes 1465, Montevideo, Uruguay, con la mención expresa "Concurso internacional del SODRE: ¿Qué es el Folklore?".

3º El solo hecho de la presentación de los trabajos supone que estos deben permanecer, so pena de nulidad, absolutamente inéditos hasta que el fallo del Jurado sea publicado.

4º El plazo de recepción de los trabajos caduca el 31 de diciembre de 1956 y el Jurado se expedirá antes del 31 de marzo de 1957.

5º Se establecen un Primer Premio de 200 dólares, un Segundo Premio de 100 dólares y tres menciones honoríficas. Los cinco trabajos así distinguidos, con fragmentos de otros estimados destacables por el Jurado, serán publicados en un número extraordinario de la Revista del SODRE. Dicha publicación señalará, mediante un estudio preliminar y notas especiales, las contribuciones efectivas del concurso para la ciencia del Folklore en particular y para las Ciencias del Hombre en general.

6º Los trabajos no premiados serán remitidos a los autores inmediatamente después de publicado el fallo del Jurado.

7º La Comisión Directiva del SODRE designa como miembros del Jurado a los Profesores Daniel D. Vidart, que la representará,

Lauro Ayestarán y Alberto Soriano. Este Jurado, para el mejor cumplimiento de sus tareas, podrá adscribir a su seno distintas comisiones de especialistas en ciencias sociales que actuarán en calidad consultiva.

8º El acto del envío de los trabajos implica la tácita aceptación de estas Bases.

Montevideo, marzo de 1956.

INTERNATIONAL COMPETETION OF ESSAYS ON FOLKLORE

SPONSORED BY THE SODRE

The Board of Directors of the SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radrioeléctrica of Uruguay) calls on all specialists on folklore, with no restrictions as to their nationality, to participate in a contest of essay on the subject of "What is folklore?" The terms of the contest are as follows:

I. — The essays must be original works, presenting in a clear and brief manner the ideas of the authors about the nature of folklore and the background of facts supporting them; they must also give precise definitions of the present goals, limits and relationships of the sciencie of Folklore. The essays may be written in Spanish, Portuguese, English, French or Italian.

2. — In view of the international nature of the contest, each work must be accompanied by a full *curriculum vitae* of the author, including his private address. All texts must be sent, in a sealed envelope, to the headquarters of SODRE, Andes 1465, Montevideo, Uruguay; the envelopes must bear the imprint "Concurso Internacional del SODRE - ¿Qué es el folklore?"

3. — The very fact of submitting an essay carries with it the obligation under penalty of rejection, of refraining from publication of same until the veredict of the Jury is issued.

4. — The term for the reception of all essays expires on December 31, 1956; the Jury will anounce its decision before March 31, 1957.

5. — A First Prize of 200 U. S. Dollars, a Second Prize of 100 U. S. Dollars and three Honor Mentions will be awarded. The five works thus distinguished, together with extracts from others which the Jury may deem of interest, will be published in a special issue of the "Revista del SODRE". This publication will point out, in a preliminary study and in special notes, the effective contributions of the contest to the science of folklore in particular and to social ciences in general.

6. — All Entries not awarded prizes will be returned to their authors immediately after publication of the Jury's decision.

7. — The Board of the Directors of the SODRE appoints, as members of the Jury, Professors Daniel D. Vidart, who will represent it, Lauro Ayestarán and Alberto Soriano. This Jury, in order to better discharge its duties, is authorized to appoint committees of specialists on social sciences to act as advisors.

8. — By the act of entering the competition, every contestant signifies his acceptance of these conditions.

Montevideo, March 1956.

QU'EST LE FOLKLORE?

CONCURS INTERNATIONAL ORGANISE PAR LE SODRE

Le Conseil de Direction du SODRE fait appel à concurs aux spécialistes de cette matiére, uruguayens et étrangers, sus le sujet: "Qu'est le Folklore?", d'après le réglement suivant:

REGLEMENT

1º — Les œuvres doivent être inédites, synthétiques et donner des idées précises sur la nature des faits folkloriques.

En outre, elles doivent exposer, par des études approfondies et accesibles, les points de vue de l'auteur, en définissant avec précision les objetifs actuels, limites et relations de la science du Folklore.

Les ouvrages ne pourront pas dépasser 30 pages dactylographiées. Ceux-ci peuvent être rédigés en espagnol, portugais, anglais, français ou italien.

2º — Etant donné la nature même de ce concurs, les œuvres devront être signées et accompagnées d'un *curriculum vitae* complet de l'auteur dans lequel sera mentionnée son adresse particulière.

Las textes seront adressés au SODRE, rue Andes 1465, Montevideo. Uruguay - portant la mention "Concurs International du SODRE" - Qu'est le folklore?"

3º — Les intéressés s'engagent, sous peine d'annulation, á ne pas publier leurs ouvrages jusqu'au moment ou les décisions du Jury seront connues.

4º — Les œuvres seront reçues jusqu'au 31 décembre 1956 et le Jury émettra ses décisions avant le 31 mars 1957.

5º — Les prix sont les suivants:

Un premier Prix de 200 dollars — Un deuxième Prix de 100 dollars — Trois mentions honorifiques.

Le cinq travaux couronnés, ainsi que des extraits d'autres ouvrages, dont le Jury aurait remarque la valeur, seront publiés dans un nmuéro spécial de la Revue du SODRE. La dite publication, indiquera, moyennat une étude préliminaire et par des notes spéciales, les contributions effectives du concurs vis à vis de la science du Folklore en particulier et de la science en général.

6º — Les autres ouvrages seront rendus à leurs auteurs dès que le Jury aura émis ses décisions.

Composition du Jury:

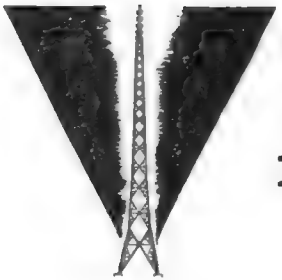
7º — Le Jury, désigné par le Conseil de Direction du SODRE est composé par:

Prof. Daniel D. Vidart, Répresentant du Conseil de Direction du SODRE et MM. Lauro Ayestarán et Alberto Soriano.

Ce Jury, pour mieux accomplir sa tâche, pourra désigner d'autres commissions consultives composées par des spécialistes en sciences sociales.

8º — Le seul fait d'avoir envoyé au SODRE les ouvrages implique la formelle acceptation des conditions de ce concours.

Montevideo, mars 1956.



r a d i o

Nueva orientación de las ondas radiales del S. O. D. R. E.

El plan que más abajo se transcribe fué presentado por el Director Prof. Daniel D. Vidart a la Comisión Directiva del SODRE y aprobado por ésta en su reunión del día 23/III/956. En la misma oportunidad se decidió su publicación en la Revista del SODRE.

Capítulo I

LA CALIDAD TECNICA Y LA POTENCIAS DE LAS ONDAS LARGAS Y CORTAS

A) ***El panorama actual de las ondas largas.***

Ninguna de las tres ondas largas que posee el SODRE cubre totalmente el territorio uruguayo, pese a la pequeñez y regularidad del mismo. Se desvirtúa así, por la declinación progresiva de la potencia de las emisoras, el propósito cultural de un servicio sostenido por los contribuyentes de todo el país.

Para subsanar este defecto propongo tres medidas correlacionadas y sucesivas:

1º Pedir a la Dirección Técnica un informe acerca de las medidas a adoptar para que las 3 ondas (C X 6, C X 26 y C X 38) puedan ser oídas en *todo* el país y no en la capital o ciertas zonas solamente. El informe de la Dirección Ténica, a mi juicio, debe contemplar los siguientes aspectos:

a) Aplicación planificada de un criterio progresivo dentro de un plazo no mayor de cinco años. (Esto no impedirá, naturalmente, la caracterización de las ondas).

b) Aspectos financieros, técnicos y administrativos de dicho plan.

2º Caracterizar de inmediato las tres ondas del SODRE. Se

malgasta tiempo y dinero con las trasmisiones simultáneas. Sólo en casos excepcionales, la celebración de un hecho magno o cuando se quiera "imponer" un programa, debe recurrirse a este procedimiento. Actualmente prima en las ondas oficiales un criterio que conspira contra la amenidad y docencia de los programas y que restringe la adhesión de un auditorio permanente y numeroso. Propongo por lo tanto, la siguiente caracterización:

C X 6: Radio de Música y Musicología.

C X 26: Radio de la Cultura y del Estado.

C X 38: Radio del Interior.

Esto implicará v.gr., que se purgará a C X 6 de los actos académicos de duración desmesurada, de los útiles pero inoportunos informativos agropecuarios, de las poco escuchadas audiciones de los institutos públicos o privados, que reaparecerán en C X 26 o C X 38.

Pero tampoco supone que las otras ondas serán perpetuamente orales: en ellas intervendrá también la música, aunque con distinta orientación y acentuación que en C X 6.

B) *El panorama actual de las ondas cortas.*

En relación con las ondas cortas, C X A 4, C X A 6 y C X A 10, debo decir que ellas han de poseer, también, la potencia necesaria para cubrir integralmente los canales otorgados al Uruguay por los convenios internacionales. Y esa potencia de trasmisión, a su vez, debe ser utilizada *intencional* y *especializadamente* para hacer conocer en el extranjero los caracteres fundamentales de la cultura uruguaya.

C) *La calidad técnica de las trasmisiones.*

No puede ocultarse el hecho de que las trasmisiones del SODRE están vulneradas con enojosa frecuencia por "baches", errores y otros accidentes que las afean y desmerecen.

Para evitar tales irregularidades en el futuro propongo un triple procedimiento:

1º) un informe de la Dirección Técnica, dando las soluciones en el campo respectivo;

2º) un informe de la Sección Audiciones proporcionando las pautas necesarias para el correcto desempeño de los radiofonistas de turno;

3º) un proyecto de Gerencia General estableciendo un severo plan de sanciones para el personal omiso, de acuerdo a las faltas taxativamente descriptas.

Capítulo II

LA PROGRAMACION DESDE EL PUNTO DE VISTA ARTISTICO, DOCENTE E INFORMATIVO

A) *La endoculturación sin etnocentrismo.*

Hay dos conceptos polares dentro de la terminología de la antro-

pología cultural que es menester conciliar en la programación de las radios oficiales. Uno es el de endoculturación y otro el de etnocentrismo.

La *endoculturación* supone el conocimiento racional o instintivo de la génesis, pautas y complejos de una cultura determinada, en nuestro caso la uruguaya, y el *etnocentrismo* implica una insistencia excesiva sobre los valores de la cultura nacional en detrimento de las otras.

No es lo uruguayo lo mejor del mundo pero el uruguayo debe aceptar, con Leibnitz, que vive en el mejor de los mundos posibles para su repertorio espiritual y por lo tanto, comprender dicha coyuntura histórica, geográfica y circunstancial de modo pragmático.

La misión del SODRE, como instituto oficial, es la de hacer inteligibles al pueblo de la República los caracteres de la cultura uruguaya y su articulación con la de Occidente y las americanas autóctonas. Debe, además, exaltar los aspectos positivos de tales caracteres, recrearlos, hacerlos llegar de modo docente a los distintos estratos sociales de la población nacional.

La uruguaya es una cultura de aluvión: es menester distinguir sus raíces tradicionales, sus constantes, sus variables, sus coeficientes de identidad, sus posibilidades en la educación, en el arte, en la dinámica de la comunidad.

El SODRE ha de ser por tanto, el detector y el eco de esa cultura nacional. Sin desconocer en ningún instante el panorama ecuménico y los valores americanos, todo su esfuerzo debe volcarse hacia la búsqueda y la exaltación de lo uruguayo en lo que este tenga de creación genuina, de aliento humanístico y de localización especializada de lo universal.

B) *División de tareas y planificación.*

Antes de esquematizar el plan radial para los años 1956-57-58 es menester que diga como debe ser la estructura formal que lo condicione. Hay tres funciones claramente delimitadas en los servicios de radio-difusión del SODRE. La primera es la técnico-instrumental. Su ámbito es cuantitativo y físico. Se trata de que la emisión sea perfecta, de que la maquinaria cumpla eficientemente su cometido, de que las ondas cubran la República con holgura y los canales internacionales sean abastecidos correctamente. Comienza en la membrana del micrófono y termina en el sistema auditivo del oyente, y quienes sean los encargados de realizarla no se han de preocupar en absoluto del *qué* de la audición sino del *cómo* de la misma.

La segunda función es técnico-distributiva. Recibe y coordina los materiales proporcionados por los órganos puramente creadores de la radio para llevarlos al micrófono y disponerlos convenientemente en el programa diario. Se trata de la Sección Audiciones. Es creadora también en el sentido de que ordena racionalmente lo que se va a

ofrecer al oyente; sólo que su acento no recae en el *qué* sino en el *cuándo.*

La tercera función es la técnico-creadora. Hay creación en todos los conciertos trasmitidos al auditor desde la sala del Estudio Auditorio y la hay en las funciones específicas de la Discoteca, del Radioteatro, de Audiciones Orales (ex Plan Cultural, puesto que todos los servicios creadores son culturales) y de las Audiciones Vivas.

Los organismos creadores entregan sus materiales a la Sección Audiciones para que ésta los lleve al micrófono y para que la Dirección Técnica los radiodifunda. No se preocupan del *cómo* ni del *cuándo* sino del *qué.* Las funciones creadoras estarán a su vez mediatizadas por un Director de Programaciones —de inmediata provisión— quien, de acuerdo a las normas impartidas por la Comisión Directiva del SODRE, les infundirá un sentido, un estilo, una tendencia, un aliento cultural planificado. El Director de Programaciones entiende fundamentalmente en el *para qué.*

C) *Plan permanente y plan trienal.*

Sin perjuicio del ritmo permanente de la programación, que surgirá de la descripción funcional de los órganos creadores, quiero presentar el proyecto de centros de interés que, a mi juicio, deben regir para el trienio 1956-57-58.

Atento al precitado propósito de endoculturación dentro del estilo vital y espiritual de lo uruguayo, propongo las siguientes actividades cíclicas para el trienio que aún resta de mandato a la actual Comisión Directiva. Este plan abarca tres estratos de profundidad: el universal, el americano y el nacional.

El año 1956, por lo tanto, versará sobre las siguientes especialidades.

1) Ciclo universal. — La cultura griega y su repercusión humanística.

2) Ciclo americano — Las culturas autóctonas de América.

3) Ciclo nacional — Historia de las ideas de los hombres que guiaron el proceso emancipador.

Ambito social y cultural del Uruguay colonial.

El año 1957, a su vez centrará su interés en los siguientes campos:

1) *Ciclo universal* — Valores espirituales de la Edad Media.

2) *Ciclo americano* — Raíces e influencias de la cultura colonial hispano-americana.

3) *Ciclo nacional* — El estado intelectual y artístico del Uruguay al finalizar el ciclo de las guerras civiles. Las cuatro generaciones intelectuales entre 1900 y 1955.

El año 1958, por su parte, contemplará estos aspectos:

1) *Ciclo universal* — Caracteres económicos, sociales y artísticos de nuestro tiempo. Expresiones de la civilización técnica contemporánea.

2) *Ciclo americano* — Presencia del paisaje en las artes de hispanoamérica.

3) *Ciclo nacional* — Interpretación del Uruguay: constantes históricas y síntesis culturales contemporáneas.

En ciclos posteriores se podrán fijar centros de interés en temas tales como la cultura china, la indostánica, la egipcia, la egea, la bizantina, la romana, la persa, la prehistórica, la de los negros africanos, etc., dentro del ciclo universal; la novela, el folklore, musical, la historia de las ideas, el indigenismo en el arte, etc., dentro del ciclo americano, y el Uruguay visto por los viajeros, la ciencia uruguaya, las regiones geográficas del país, la participación de los italianos o de los vascos en el proceso cultural de nuestra patria, etc., dentro del ciclo nacional.

D) *Mecanismo del plan trienal.*

El plan de los tres ciclos debe poner especial énfasis sobre lo uruguayo. Por lo tanto propongo la siguiente distribución cronológica.

Ciclo universal — marzo - abril.

Ciclo americano — mayo - junio - julio.

Ciclo nacional — agosto - setiembre - octubre - noviembre y diciembre.

Los meses de enero y febrero serán destinados a preparar los materiales para el año próximo y como coinciden con un general aflojamiento de las actividades intelectuales (vacaciones, veraneo, feria judicial, etc.) sus programaciones serán regidas por un criterio ecléctico.

Cuando un centro de interés ocupe las ondas del SODRE (C X 6, C X 26, C X 38) y la propaganda, —sobre la cual insistiré más adelante— haya preparado al oyente para sintonizar sus aspectos complementarios, todos los organismos productores, de acuerdo a la secuencia ordenada por el Director de Programaciones, trabajarán coordinadamente.

Ello no significará, como es natural, dedicación absoluta al tema sino actividad preponderante en el mismo. No se concibe a la Discoteca embarcada en una empresa totalitaria de tal índole: es imposible desde el punto de vista funcional y desde el punto de vista de la calibración psico-sociológica de los programas dedicar, por ejemplo, todas las horas hábiles a la música medioeval.

Pero espigemos en algunos ejemplos aclaratorios.

Tomemos el ciclo "Interpretación del Uruguay: constantes históricas y síntesis culturales contemporáneas". Veamos como actua-

rían dentro del mismo los diferentes órganos productores:

Discoteca: Música folklórica del Uruguay; la música de las *élites*, sus géneros y evolución; la música contemporánea nacional: tendencia y figuras representativas; la música popular: el tango, la milonga, el candombe, etc.

Radioteatro: Teatro y Radioteatralización de las novelas más representativas de la cultura uruguaya (ejemplos mostrativos):

el ambiente colonial — ("Nativa" de A. Díaz)
el ambiente campesino — ("El Terruño" de Carlos Reyles);
el ambiente pueblerino — ("Alto Alegre" de Zavala Muniz);
el ambiente urbano — ("Moneda Falsa" o "El canillita" de F. Sánchez).

Audiciones Orales: 1) *Retrasmisión* de la F. de Humanidades de clases del Dr. Ardao sobre la historia de las ideas en el Uruguay.

2) *Conferencias:* de historiadores (Espíritu de la Historia uruguaya); de sociólogos (La estancia uruguaya); de juristas (Evolución constitucional del país); de maestros (Proceso de la enseñanza en el Uruguay); de intelectuales (Balance de la literatura contemporánea en el Uruguay); de antropólogos culturales (Calificación y ubicación de la cultura uruguaya); de cronistas (El Uruguay visto por los europeos); de psicólogos (Análisis del carácter nacional); de científicos (La ciencia uruguaya); de geógrafos (Panorama de la geografía humana uruguaya); de filosófos (El positivismo y su impacto en la cultura uruguaya), etc.

3) *Mesas redondas* radiopreparadas acerca de: ubicación del Uruguay en la cultura americana; las artes plásticas contemporáneas; las clases sociales uruguayas, culturas de *élite* y culturas de masas en el panorama socio-cultural del país; caracteres del arrabal montevideano; el problema de los rancheríos; cuerpo y espíritu de las ciudades uruguayas; coloquio sobre la sociedad y la economía de la frontera; el negro y el indio en la antropología nacional; significado del carnaval uruguayo; psicopatología del ludismo popular; etc.

4) *Comentarios de documentos;* 5) *Fichas bibliográficas capitales;* 6) *Descripción de las estructuras docentes; etc.*

Audiciones Vivas: Grabaciones *in-situ* de canciones folklóricas y leyendas uruguayas; grandes intérpretes nacionales; los compositores contemporáneos y sus obras; ciclos de musicología; la música negra en el Uruguay; la música urbana occidentalizante; la evolución del tango; el nacionalismo musical uruguayo, etc.

Capítulo III

ANALISIS FUNCIONAL DE LAS PROGRAMACIONES

I) *Sección Audiciones.* La función de la Sección Audiciones es coordinadora e intermediaria. Pero tiene, como ya se dijo, una función eminentemente creadora también. Si un programa está colocado en una hora impropia o si dos programas sucesivos no guardan relación entre sí, de ella es la responsabilidad. De idéntica manera debe preocuparse por la duración que en el programa total han de tener los distintos materiales a irradiar. Esquemáticamente, sus funciones deben ser las siguientes:

1o) Preparar radiofónicamente todos los materiales elaborados por los otros organismos productores.

2o) Hacer menos "dura" la presentación de los programas; acercarlos al oyente de modo ameno y convincente.

3o) Distribuir los programas de modo armónico a lo largo de las horas de trasmisión.

4o) En los conciertos sinfónicos, coordinar la entrada del Director; evitar los "baches"; presentar concisamente las obras

5o) Adaptar radiofónicamente las presentaciones técnicas de la música a irradiar; supervisar el texto de las conferencias para evitar transgresiones horarias; disponer de cronistas cultos y ágiles para relatar las ceremonias públicas.

6o) Ordenar los informativos de acuerdo al siguiente criterio.

a) Noticias del exterior: 4 informativos diarios simultáneos en las 3 ondas de 3 minutos cada uno (un brevísimo y objetivo comentario de los sucesos extranjeros *hasta ese instante*). A las 23.50, resúmen general de 10 minutos con las noticias del día.

b) En CX 26, informativos nacionales de 5 minutos cada hora mediante un servicio bilateral de exclusividad en la primicia con: Casa de Gobierno, Palacio Legislativo, Ministerios, Universidad de la República, Cajas de Jubilaciones, Mercados de Hacienda, Bancos del Estado, etc. Dichos organismos proporcionarían telefónicamente las noticias al SODRE en horas acordadas y éste las irradiaría, ganando así la batalla de la información frente a las demás radios del país.

c) En todas las ondas: resúmenes de la actividad interna del Instituto; programaciones radiales y del Estudio Auditorio; labores de la Secretaría para el Interior; resoluciones principales de la Comisión Directiva; etc.

7o) Estar presente en la actividad deportiva, jerarquizándola con buenos relatores y comentaristas dado que la cultura física es un indispensable complemento para el paralelo desarrollo de la salud del cuerpo y la gallardía del alma. Los campos abarcados inicialmente serán los del foot-ball, basket-ball y atletismo.

II) *Discoteca.* En Discoteca deben encararse tres problemas de paralela importancia. Primero es el de la organización de los programas musicales. Se han de preparar programas de acuerdo al día (hábil o feriado), a la estación (invierno o verano), a la oportunidad cotidiana (mañana, tarde, noche). El segundo es el de la calidad de los programas: para las *élites*, para el oyente medio y para el auditor adolescente e infantil.

El tercero es el del tipo de programas: la música por épocas, por autores, por géneros, por ejecutantes, por directores, por países, por escuelas, por instrumentos, por estratos culturales (música primitiva, folklórica, nacionalista, popular, ligera, sinfónica, de cámara).

Se debe, además, incluir horas para el pedido de los oyentes, que se ordenarán, sin expresarlo, de acuerdo a las anteriores calificaciones: oyente medio, oyente instruído, oyente especializado.

Desde el punto de vista musicológico ha de prestarse especial importancia a las siguientes audiciones comentadas:

a) los instrumentos de la orquesta,
b) evolución de los principales géneros musicales;
c) los grandes maestros;
d) los nacionalismos musicales;
e) la música aborígen y folklórica;
f) la música contemporánea;
g) la música nacional.

III *Radioteatro.* El SODRE tiene como finalidad esencial contribuir a la formación de lo uruguayo, descubriendo y acentuando los caracteres de la cultura nacional dentro de la circunstancia americana, por un lado, y la coyuntura universal por el otro.

Debe existir, por lo tanto, una calibración y una adecuación en las obras de Radioteatro seleccionadas, las cuales se clasificarán de acuerdo a la siguiente pauta.

1) *Difusión del teatro contemporáneo.* Dentro de la producción teatral interesa, por razones obvias, la contemporánea.
En este sentido el SODRE puede contar, como organismo estatal que es, con el envío trimestral, realizado por los agregados culturales, de las obras mejor acogidas de las temporadas europeas y americanas. Dichas obras serán traducidas

de inmediato, cuando el caso lo requera, y ofrecidas luego al oyente uruguayo.
Paralelamente, por intermedio de la Sección Audiciones Orales, un equipo de comentaristas especializados efectuará el análisis literario y sociocultural de las piezas radiodifundidas.

2) *Conquista del oyente medio.* No es necesario insisitir en el hecho de que hay miles de oyentes de un radioteatro comercial tremendamente desquiciador y absolutamente nulo en su eficacia pedagógica.
El SODRE debe ganar esos oyentes. Su misión no es sólo trabajar para minorías selectas enamoradas de Priestley, Camus, Miller, Williams o Salacrou sino lograr la atención de un auditor menos especializado. El Radioteatro a ofrecerse entonces se basaría en la radioteatralización de novelas famosas, de cuentos notables y de biografías ejemplares. Pensemos así en Zalacain el aventurero de Pío Baroja, en el Rey de Kafiristán de Kipling, en el Disraeli visto por Maurois, etc.

3) *Difusión de la producción literaria nacional.* El teatro, la novela y el cuento nacional deben estar aquí generosamente representados.
Tres series distintas integrarán dichas audiciones.
   a) *Las clásicos.* Esta serie, que contendrá los valores esenciales de la primera etapa cultural del país, ha de ser, en cuanto a realización, la más completa y cuidada. Debe irradiarse para el Uruguay y para América Latina.
   b) *Los contemporáneos.* Se dedicará una sola audición mensual de duración convencional para tratar la obra de los autores uruguayos de mayor significación. Estas audiciones comprenderán una radioteatralización de un cuento o de una escena de una novela del autor, su propia opinión y la información crítica objetiva e imprescindible (en esto existirá también entendimiento con los cometidos de Audiciones Orales).
   c) *Las obras del año.* Esta serie tiene finalidad informativa. Sólo contendrá dos audiciones al año en cada una de las cuáles se hará una reseña de lo publicado en los seis últimos meses y una radioteatralización de los principales pasajes de los libros comentados (Otra vez surge aquí la conexión con Audiciones Orales).

4) *Difusión de las obras básicas de la literatura universal.* Todas las obras capitales del pensamiento universal, La Odisea, El Poema del Cid, los *cappolavori* del teatro aristofanesco, es-

quiliano, shakesperiano, etc., pueden ofrecerse en forma radioteatral y sus versiones serán grabadas y archivadas para difundirlas en institutos de enseñanza y radiodifusoras del interior del país.

Y es posible que al comparar los lectores de Molière con los auditores de Molière se obtenga una alentadora primacía del radioteatro del SODRE.

5) *Irradiación de obras especiales para niños y adolescentes.*

6) *Dramatizaciones de la vida de nuestros grandes hombres.*

IV) *Audiciones Orales.*

Respecto al ex-Plan Cultural debo manifestar que, reconociendo los valores del trabajo realizado hasta el momento, es menester una renovación de sus criterios y funcionamiento.

Este servicio, que posee fundamental importancia, debe transformarse en una generosa y potente tribuna para el pensamiento artístico, intelectual y científico del país (y aún del extranjero que nos visita) y en una fuente de información seria, documentada y accesible.

Las grandes líneas de la sección Cursos y Conferencias se ordenarán de la siguiente manera:

1) *Audiciones informativas.*

Se trasmitirán en horas de sintonización general —de 20 a 21 horas— y se dividirán en informativos con noticias de todo el mundo e informativos con noticias locales.

a) Informativos de noticias mundiales.

Lunes	—	Teatro
Martes	—	Ballet
Miércoles	—	Artes Plásticas
Jueves	—	Cine
Viernes	—	Música
Sábado	—	Libros

Serán boletines de quince minutos en los que se dará cuenta de las novedades internacionales de mayor importancia ocurridas en cada una de estas disciplinas,

b) Informativos de noticias locales.

Martes	—	Conciertos, ballet, teatro.
Jueves	—	Exposiciones.
Sábados	—	Conferencias.
Domingo	—	Reportajes.

Tendrán también una duración de quince minutos y agregarán a la información objetiva del acto una síntesis complementaria.
Por ejemplo, en el caso de las conferencias se entrevistará al conferenciante de antemano y la ficha de la audición contendrá estos datos:

1º Breve *curriculum* del conferenciante.
2º Lugar y hora del acto.
3º Organizadores del mismo.
4º Síntesis de las ideas fundamentales que desarrollará el orador.

Al tratarse de una exposición el proceso será éste:

1º Antecedentes artísticos de los expositores.
2º Carácter de la exposición.
3º Opinión de los expositores sobre el sentido que atribuyen a la muestra.

Los reportajes serán de tres tipos:

1º La figura de la semana (nacional o extranjera).
2º Personalidades científicas, artísticas y culturales del país.

3º Viajeros ilustres.

Durarán quince minutos y serán ubicados en horas de general sintonización.

2) *Museo de la palabra.*

Las muestras se obtendrán por grabación directa de la voz de personalidades nacionales o de viajeros, dentro del orden local, y por canje con museos similares o adquisiciones, en el orden internacional.

3) *Cursos.*

Figurarán aquí los cursos de mayor interés general (arte, ciencia, literatura, historia, sociología, etc.) dictados por catedráticos de singular prestigio en la Universidad de la República. Serán también irradiados en horas que permitan su audición al oyente del interior. Su grabación podrá ser también cedida a las emisoras de tierra adentro.

4) *Conferencias.*

El SODRE trasmitirá con regularidad (tras intensa propaganda) las más importantes conferencias de la semana de acuerdo a una

previa y estudiada conexión con el Paraninfo de la Universidad, el Ateneo de Montevideo, los institutos de cultura, etc.

5) *Audiciones de actualidad.*

Estas audiciones tendrán carácter periodístico y estarán jerarquizadas por temas de eminente interés nacional.

Estarán destinadas a efectuar una clara radiografía de un servicio del Estado, de un movimiento de ideas, de una campaña cultural, de actividades de instituciones vinculadas a la vida espiritual del país, etc. Se organizarán a lo largo de todo un mes, tendrán vinculación lógica y cronológica, y abarcarán ocho espacios de 15 minutos cada uno.

Un mes se puede trabajar con la lucha contra el analfabetismo (reportajes, estadísticas, historia de la enseñanza primaria, la situación económica y social de la niñez obrera y campesina, etc.); otro con el resurgimiento de la actividad teatral en el país; otros con las proyecciones culturales de la actual prensa uruguaya; otro con la obra del Consejo del Niño; otro con la Organización del Ministerio de Instrucción Pública; otro con el desarrollo de las ciencias sociales en el Uruguay; etc. Un criterio de amenidad, de oportunidad y de riqueza informativa combinado con la adecuación docente presidirá este tipo de audiciones.

6) *Audiciones del plan trienal:*

Una cuidadosa planificación ordenará las audiciones del plan trienal de acuerdo a los ciclos anteriormente propuestos. La participación de personalidades de real jerarquía y la representación generacional (antagónica y a la vez complementaria) asegurarán tanto en extensión como en profundidad la docencia y autoridad de las mismas.

V) *Audiciones Vivas:*

Para ajustar las Audiciones Vivas a su cabal sentido propongo las siguientes directivas:

1) Seleccionar previamente a los intérpretes nacionales, para que actúen en los programas los de mejores condiciones artísticas.
2) Eliminar en lo posible, sobre todo cuando el intérprete reside en la localidad, las grabaciones previas de los programas, pues entre una cinta con una interpretación de un pianista uruguayo y un disco con versiones de Giesekig, por ejemplo, el oyente preferirá a este último.
   La grabación previa hace perder dramatismo y espontaneidad

al programa e insume largas horas de labor que congestionan los estudios.

3) Contratación especial y sistemática de grandes artistas extranjeros, tal como hacen las radios comerciales, para actuar en los estudios en óptimas condiciones sonoras.

4) Hacer actuar en la radio a los solistas que se presenten en el Estudio Auditorio.

Capítulo III

SELECCION DEL PERSONAL

El cumplimiento de las actividades anteriormente descriptas significará sin duda — sobre todo en lo que atañe a la caracterización de las ondas — un aumento de personal.

Sin perjuicio del estudio de una mejor distribución de las funciones del personal actualmente presupuestado, creo útil adoptar los siguientes requisitos para el personal contratado:

a) Solvencia cultural incuestionable;

b) Concurso de oposición o pruebas de suficiencia ante un jurado calificado;

c) Contrataciones anuales renovables si hay un cumplimiento satisfactorio de la función. Es también condición *sine qua non* para el cumplimiento de estos planes el nombramiento inmediato de un Director de Programaciones.

Capítulo IV

PROPAGANDA

Los programas de las radios oficiales serán difundidos entre los auditores mediante un cuádruple mecanismo:

a) Reiterados anuncios en los informativos de la actividad del Instituto.

b) Publicación cotidiana en los diarios de la capital e interior de los programas *completos* de las tres ondas.

c) Boletín quincenal gratuito que se remitirá por correo a quien lo solicite. Sus materiales serán ordenados con un criterio más inteligible que el actual.

d) Edición de un folleto mensual amplio y explícito, en el cual se ofrecen datos complementarios indispensables para el oyente. Versará sobre la personalidad de los intérpretes; contendrá comentarios de las obras musicales a trasmitir desde el Estudio Auditorio y la discoteca; biografías de los músi-

cos; informaciones sobre Audiciones Orales, Audiciones Vivas, Radioteatro y trasmisiones especiales; argumentos de óperas, esquemas de conferencias, etc.
Será vendido a precios módicos en todas las librerías y Kioscos de plaza. Se atenderán pedidos directos de suscripción en los estudios de la Radio Oficial .

Consideraciones finales

Las siglas del SODRE establecen con claridad cual fué su vocación primaria y cuál es su misión en la cultura nacional. El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica debe poseer, cuantitativa y cualitativamente, los elementos necesarios para convertirse en la más poderosa, en la mejor organizada y en la más escuchada tribuna del arte, del pensamiento y de la docencia uruguayos. Este proyecto, en consecuencia, ha sido concebido para que todos esos altos objetivos se alcancen plenamente.

Daniel D. Vidart

b a l l e t

WASINGTON ROLDAN

Un ballet de cámara experimental

Su creación no debe postergarse.

El Sodre ha dado especial importancia en sus últimas temporadas a diversas manifestaciones del arte de cámara, que es una de las formas más puras y perfectas en que la música se ha manifestado a través de gran parte de su historia. Al florecimiento de los más variados conjuntos instrumentales surgidos de su misma sinfónica, se agregó el coro de 12 voces que dirige Nilda Muller, y sus conciertos nocturnos de los martes, se transformaron en un verdadero semillero de vocaciones y en un campo experimental de músicas nuevas y viejas de escasa o nula difusión. Las posibilidades en el género son enormes y el Sodre puede abarcarlas con más facilidad porque exigen menos erogaciones y un material humano más restringido que los grandes espectáculos y los conciertos multitudinarios. En esta forma de arte colectivo e individualista a la vez se pueden poner de relieve, más que en ninguna otra, las verdaderas condiciones de los verdaderos artistas. Un compositor mediocre si tiene oficio puede deslumbrar con un poema sinfónico bien orquestado; es difícil que ese mismo compositor sea capaz de escribir un cuarteto perdurable si no tiene una muy rica sustancia interior que manifestar. Por otra parte la música conjunta (del pequeño grupo de cámara) estimula el amor a lo esencial de la ejecución sin el peligro de sensacionalismo que encierra siempre el solista absoluto.

Cuando vino José Limón a Montevideo con su ballet de seis o siete personas y acompañamiento de piano u orquesta de cuerdas, vimos concretarse una aspiración que hace tiempo propiciábamos con ca-

rácter de ensayo. La danza, encarada en la forma en que lo hace Limón, se engarza perfectamente con la música del cuarteto o de la sonata, porque busca sustancia más que efectos y refleja estados anímicos de profunda sugestión dentro de un rigor plástico y lineal que puede competir con la precisión del músico. Pero no es necesario que un ballet de cámara tenga que ser danza revolucionaria, danza nueva, danza moderna, danza distinta, o como quiera llamársele. Simplemente es necesario que sea danza esencialmente musical, funcionalmente danza de cámara; que tenga la intimidad expresiva y la armónica belleza de líneas de una composición musical acabada. Por eso es tal vez la forma coreográfica más difícil; exige un creador y un artista que sienta íntimamente la materia musical que va a tratar. No debe confundirse (y eso sería nefasto) ballet de cámara con ballet chico. No es cuestión numérica. Es un problema de estilo, de sentido, de carácter y de calidades. Aquí el terreno es ilimitado y estimulante. Pero no podemos cruzarnos de brazos en espera de que surja algún José Limón por generación espontánea, sin probar primero, sin tropezar, sin equivocarse varias veces antes de encontrar el camino. Creemos que podría intentarse con el elemento humano con que se cuenta y ver que puede salir de todo ello. El director estable del ballet oficial podría tal vez formar dentro de su propio elenco un grupo reducido que sirviera a estos fines y podría encomendar a algunos de los bailarines la creación de una coreografía determinada para luego ser analizada, discutida y aprobada. Si de estas pruebas surgiera algún talento coreográfico ignorado, alguna idea feliz, alguna proposición inspirada, se le podría dar forma definitiva e integrar un programa experimental de ballet de cámara, con acompañamiento, de cuarteto de cuerdas, o de vientos, o un piano, o quinteto con piano, u orquesta de cuerdas, programa que podría integrar con todo éxito los conciertos de música de cámara del Sodre. Un repertorio de ballet de cámara puede ser más variado que un repertorio de gran ballet y no trae aparejado el problema considerable de la orquesta sinfónica, de los costosos decorados, del amplio vestuario. Un repertorio de cámara puede tener al ballet en constante actividad sin interferir con las otras temporadas y puede significar para el elenco estable una continuidad de intervención y posibilidades de superaciones individuales en otros terrenos que no sean los de la mera danza de equipo. Ello no significa que propiciemos la sustitución de una forma por otra. Nada de eso. El gran ballet, con su repertorio clásico y moderno, con acompañamiento sinfónico y despliegue de elementos, debe ser una de las preocupaciones fundamentales del instituto, pero puede alternar sin menoscabo de su rendimiento con estas experiencias de danza íntima, que habrá que organizar en forma rigurosa y muy severa para evitar que lo que quiere ser un ballet de cámara vaya a

transformarse en un festival de "divertissements" estilo fin de curso académico.

Algunas normas básicas de esta organización podrían ser las siguientes:

A) El repertorio estará basado sobre obras musicales escritas originalmente para conjunto instrumental o para piano, órgano, orquesta de cuerdas o combinación de estos elementos. Quedan descartadas las transcripciones o reducciones de grandes obras sinfónicas, así como las improvisadas "suites" de fragmentos de distintas procedencias.

B) Se preferirá siempre la coreografía de pequeño conjunto a la danza individual , ya que esta última se aparta de la designación "Ballet de Cámara" y ofrece menos interés como invención coreográfica, estando supeditada a la personalidad y al talento del bailarín solista, y cuando este talento y esta personalidad no son bastante acusados se cae siempre en lo mediocre. Alguna coreografía tradicional como la "Muerte del Cisne" puede ser una excepción a esta norma.

C) No entra dentro del género de ballet de cámara el fragmento de un ballet famoso, es decir el títpico "pas de deux" de gran lucimiento para las primeras figuras de un conjunto y que pueden ingresar con más propiedad en los programas del gran repertorio. Además estos "pas de deux" por el hecho de formar parte de obras sinfónicas caen dentro del material musical que se descarta en el inciso A).

D) Un ballet de cámara oficial no se fijaría ninguna línea estética determinada dejando que los coreógrados experimenten en la plástica, lo moderno, lo académico o las formas conciliatorias de diversas corriente, siendo la única exigencia, un nivel definido de calidad y musicalidad intrínseca.

Puestas las bases de un ballet de cámara oficial, lo demás es problema de organización interna. Problema nada fácil por cierto, sobre todo por ese terreno resbaladizo que tiene relación con lo individual, con el problema de selección, de control, de competencia y de programación final. Pero vale la pena intentarlo porque puede ser la fuente de sorpresas y descubrimientos de gran importancia para la evolución de la danza nuestra, que está llamada a tener una amplia resonancia americana, si sigue evolucionando en la forma que lo ha hecho en los últimos años.

Washington Roldán.

c i n e

DANILO TRELLES

Proyecto de creación de un centro sudamericano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte.

EXPOSICION DE MOTIVOS

En el Curso de los últimos años es posible apreciar en el panorama de América del Sur un creciente interés por los problemas culturales del cinematógrafo. Al mismo tiempo que ha nacido y crecido con ímpetu formidable un movimiento de gente joven interesada en el hecho cinematogáfico como fenómeno estético dando origen a centenares de Cine Clubs con millares de afiliados en el Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Perú, Ecuador, Paraguay, Venezuela y Colombia, también es posible comprobar el interés preponderante que distintas organizaciones gubernamentales de muchos países de América otorgan en los últimos tiempos a la utilización de los films culturales, científicos y de arte, como elementos de capacitación pública.

DISTRIBUCION:

No es necesario insistir en mayores argumentos para demostrar la importancia de tal labor en la evolución cultural de los jóvenes pueblos de América del Sur. El cine constituye un elemento fundamental de la educación moderna. Puede decirse hoy, sin temor a errores,que los pueblos saben más de otras regiones, de otras costumbres, de otras razas, de otros idiomas, a través del cine, que por todos los otros me-

dios de difusión de conocimientos. Y esto a pesar que los materiales que se vale para nutrirse — destinados a servir necesidades comerciales — no admite siempre una cuidadosa selección cualitativa que mejor se adapte a sus necesidades. Las perspectivas de una labor planificada con materiales adecuados, ofrece en este sentido un panorama de trascendencia alentadora. Vehículo de conocimientos, el cine puede ayudar a la comprensión mutua entre los pueblos, ejerciendo una influencia saludable para preservar la paz del mundo.

Si bien es cierto que la aplicación del cine es efectiva y apreciable en todos los órdenes de la enseñanza, hay no obstante un terreno descuidado: el de la utilización del cine como elemento de capacitación y cultura de las capas adultas de nuestra sociedad. Su única vinculación ocurre en el terreno industrial donde la producción no es, muy a menudo, la más adecuada para su elevación intelectual y suele ser en cambio contraria a la realidad. El desarrollo pues de un movimiento que tienda a cubrir dicho déficit, debe preocupar fundamentalmente no sólo a los gobiernos americanos, sino también a las organizaciones internacionales, como UNESCO, ligadas intimamente a este problema.

PRODUCCION:

Pero no es solamente en el terreno receptivo, que el cine puede ejercer una influencia alentadora en el panorama de América. Muy a menudo se ha dicho que Europa desconoce los valores de la cultura americana, su folklore, el sentido de nuestras tradiciones, pero muy poco se ha hecho para remediarlo. Debemos esperar lógicamente a que éstos valores tengan la difusión que se merecen en el resto del mundo.

Entre otros factores, la ausencia de industrias cinematográficas organizadas en esta parte de América, ha resultado importante para mantener nuestro aislamiento. Muy poco se ha realizado y nada se ha planificado en el terreno de la producción cinematográfica para tratar de salvar el déficit que en este rubro se registra. La reación de un centro regional que estudie una solución en colaboración con los gobiernos interesados, planteando concretamente sus necesidades, significará, sin duda, un gran paso en este sentido. La colaboración técnica de organizaciones internacionales como UNESCO puede resultar decisiva para ayudarnos en este camino.

INTERCAMBIO:

Existen en diversos países de América, no obstante las limitaciones señaladas, materiales cinematográficos producidos por entidades privadas o gubernamentales, de valor inmenso para el conocimiento de los valores americanos.

Dichos materiales no han tenido una distribución adecuada en el resto del mundo. Han incidido en este hecho, las dificultades propias de la difusión de films documentales en los circuitos comerciales y la falta de una organización, de distribución que tratará de superar estas dificultades.

Sería una labor específica de un centro, el rescatar del olvido estos materiales, asegurando una difusión mundial, promoviendo el intercambio de copias de films de otros países, ya sea por intermedio de los Comités Nacionales de la UNESCO o por intercambio de sus Centros Regionales.

* * *

A pesar del desarrollo constante del interés por los films culturales, científicos y de arte en los países de América del Sur, una serie de factores ha incidido para que este movimiento no adquiera características organizadas.

La falta de recursos en algunos casos; la insuficiente información que permitiera una justa orientación en el problema en otros y como dominante general las dificultades para el acceso a las fuentes de producción de los materiales que permitieran encarar la solución planificada del problema.

El SODRE ha podido auscultar en distintas oportunidades las necesidades creadas en este terreno, a través de los reiterados pedidos de colaboración que se le han formulado desde distintos países de América. La posición que el Instituto ha conquistado en estas actividades de cine especializado en el transcurso de los doce años con que cuenta ya su departamento de Cine Arte, ha despertado el deseo de diversas organizaciones americanas de obtener el apoyo para la organización de ciclos de exhibiciones especializadas. Si bien es cierto que el Instituto ha podido integrar uno de los archivos más importantes del mundo y sin duda alguna, el más importante de América, la atención que puede prestar a esta solicitudes es forzosamente precaria. Una obra de tan vastos alcances debe internarse en base a un plan concreto, atendiendo la necesidad de crear las condiciones para cumplirlo.

Sólo a través de la creación de un centro especializado, que con la base que puede proporcionar la Cineteca del Instituto logre la colaboración internacional, puede intentarse una tarea de esta trascendencia.

Entendemos por lo tanto, que es de necesidad inmediata, la creación de un centro latino-americano que, actuando bajo los auspicios de la UNESCO, atienda la producción, distribución e intercambio de films culturales, científicos y de arte.

* * *

ESTRUCTURA:

1. — El SODRE crea con los auspicios de la UNESCO un Centro Sudamericano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte.
2. — Este Centro tendrá su sede en el SODRE en Montevideo o en los locales que este Instituto habilite a esos efectos.

Serán funciones de este Centro:

A) Planificar, estimular y facilitar la producción en los países americanos de films culturales, científicos y de arte.
B) Organizar la distribución por intermedio de los organismos no comerciales de América del Sur (Universidades, Institutos y Clubs Culturales, etc.) de los materiales comprendidos dentro de las categorías anunciadas a efectos de que sea llevado al conocimiento del mayor número de espectadores posible.
C) Proponer por intermedio de las organizaciones gubernamentales especializadas de los diversos países de América del Sur la realización de ciclos de divulgación con la base de materiales proporcionados por el Centro.
D) Establecer un plan de intercambio de films entre los países de América del Sur a efectos de su distribución en el plano universal.
E) Estimular la creación de centros nacionales de especialistas, que estudien el problema del cine desde el punto de vista formativo.
F) Publicar un boletín de información sobre la producción cinematográfica de este carácter a efectos de información y para evitar la reiteración de films que traten los mismos temas.
G) Establecer un catálogo de la producción de Films Culturales, Científicos y de Arte realizados en América del Sur.
H) Promover la reunión periódica de congresos internacionales para la discusión de temas como:

"Cine y Etnografía"
"Relaciones del Cine y la Televisión"
"Cine e Industria"
"Cine y Delincuencia Juvenil"
"Cine-Universidad"
"Cine para niños".

J) Creación de una Biblioteca de obras sobre temas afines con el centro de una fototeca para la preparación de exposiciones circulantes y de films fijos sobre la historia y técnica del cine.

* * *

ORGANIZACION:

3. — El Centro utilizará la organización administrativa que facilitará el S. O. D. R. E.
4. — El Centro funcionará bajo la dirección de un Comité integrado con un delegado del Comité Nacional de UNESCO, un delegado del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, un delegado del S. O. D. R. E., un delegado del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, un delegado del Consejo de Enseñanza Secundaria y Preparatoria y los representantes de cada país americano designados directamente por sus gobiernos.
5. — Se establece la creación de un Comité Ejecutivo que actuará bajo las órdenes del Comité Directivo, integrado con:

Un Director General.

Dos Secretarios Especializados.

Un funcionario técnico para la preparación de materiales.

Un Jefe de Biblioteca y Fototeca encargado de la preparación del Boletín.

Montevideo, 25 de Febrero de 1955.

Danilo Trelles
Jefe de Cine Arte del SODRE.

bibliografia

G. M. GIRDLESTONE. — MOZART ET SES CONCERTOS POUR PIANO. — Edición Desclée de Brouwer. — Bruges - Bélgica.

En un tomo con más de quinientas páginas, Girdlestone hace un estudio detallado de la totalidad de los Conciertos para piano y Orquesta de Mozart.

Esta obra, notable por muchos conceptos, debe ser recomendada no solamente a los profesionales, sino igualmente a todos los aficionados a la música.

Girdlestone reinvidica, en primer término, para la forma del **Concierto**, toda la jerarquía seriamente vulnerada por el concepto acrobático de la mayoría de los pianistas. Y no cabe duda, que lo hace respondiendo a una necesidad ineludible de restituir a dicha forma, la contextura espiritual que le es propia y de la cual tan abruptamente ha sido despojada.

Se comprenderá perfectamente la contrariedad que este hecho provoca en Girdlestone, pues afirmaciones como la de Paul Dukas, cuando declara que "El concierto, comparado a la Sinfonía, es un genero inferior, porque no busca más que destacar el valor de un instrumentista"", se deben exclusivamente, en efecto, a que gran parte de los virtuosos solistas creen que Bach, Beethoven, Schumann o Brahms, consagraron la fuerza del genio para que el instrumentista pudiera exhibir su destreza o su pericia.

Se justifica, de este modo, que al dedicar tan importante trabajo a los Conciertos para piano de Mozart, Girdlestone, tuviera que hacer la defensa del mundo psíquico de esta forma, donde la esencia del **yo** se hace partícipe de las circunstancias y de los complejos substanciales de los valores sinfónicos que lo rodean.

El libro está dividido en cinco partes siguientes: I - Introducción y consideraciones generales sobre los conciertos de Mozart respecto a la estructura y respecto a la relación entre el piano y la orquesta. — II - Los conciertos Salzburgueses y los conciertos de 1872. — III - Estudio del décimo al décimo quinto concierto. — IV - Estudio del décimo sexto al vigésimo primero concierto. — V - Estudio de los conciertos vigésimo segundo y vigésimo tercero. — VI Conclusión.

Cabe señalar muy especialmente, que en todo el transcurso de su importante obra, Girdlestone, con mucho tino, no se ha dejado arrastrar por el pseudo tecnicismo de las formas, que tan frecuentemente atrae a musicólogos incipientes o escasamente dotados, en el afán de demostrarnos una familiaridad con las estructuras musicales, mediante consabidas referencias y esquematizaciones.

Este autor, por lo contrario, trata de seguir paso a paso la inspiración mozartiana, y siendo sabido que forma y espíritu son inseparables, en consecuencia aborda Girdlestone con auténticidad muchos de los secretos estructurales, otorgándoles en su ma-

yoría, claridad y verdadera lógica.

No cabe duda que en la ya profusa bibliografía mozartiana, esta obra puede figurar en sitial muy destacado. A. S.

ANTIFONARIO VISIGOTICO MOZARABE DE LA CATEDRAL DE LEON. — Edición Facsímil del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. — Instituto Español de Musicología.

Entre los preparativos que se efectuaron para la realización del Gran Congreso Mundial de Musicología, que tuvo lugar en el año 1927, en Viena, y cuya repercusión y positivos resultados marcaron la iniciación de una significativa etapa de profundización en estos estudios, puede figurar como hecho digno de ser destacado, la visita a España realizada por el ilustre musicólogo gregorianista, Dr. Pater Wagner ,en aquel entonces Presidente de la Sociedad Internacional de Musicología.

Además de gestionar personalmente la participación del mundo hispánico en dicho Congreso, el Dr. Pater Wagner fué comisionado por la Gorresgesellaschaft para investigar los numerosos códices musicales visigótico-mozárabes, que se conservan en los viejos templos españoles, teniendo así oportunidad de conocer los valiosos archivos musicales de las catedrales de **Madrid, Toledo, Silos, León y Santiago de Compostela.**

Los especialistas peninsulares que lo acompañaban, y aún el mismo Dr. Pater Wagner, fueron así obligados a detenerse ante el extraordinario monumento de galigrafía medioeval, consistente en el Antifonario conservado en el octavo conjunto del archivo de la **Catedral de León.**

La importancia de tal reliquia, fué destacada especialmente, poco tiempo después, con motivo de la realización del Congreso de Viena, ocasión en que el Dr. Pater Wagner recomendó que se agotaran todos los esfuerzos que pudieran conducir a la publicación de dicho **Antifonario.**

El Patronato "Menendez Pelayo" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, hizo suya desde un principio la feliz idea, aceptando la responsabilidad de la edición en sus varios aspectos y concretamente, en el económico, fundamental y más grave por el volumen mismo de la Empresa.

La importancia del **Antifonario de la Catedral de León,** radica en su mismo repertorio musical, creación notable de los siglos VI y VII. Trátase de un Antifonario completo y considerado como el más venerado entre los que se han conservado. Está copiado con una caligrafía hermosísima y con una notación armoniosa y evolucionada, poseyendo además una riqueza y una variedad de neumas insospechadas hasta entonces.

Teniendo en cuenta que al abolirse la liturgía mozárabe a mediados del siglo XI, ningún músico español se preocupó de copiar el repertorio musical litúrgico de España, con notación **diastemática,** o sea, aquella que fija especialmente los grados e intervalos musicales, resulta por ahora imposible transcribir las melodías de la antigua litúrgia hispana.

La edición facsímil del**Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León,** podrá ayudar mucho a los especialistas para encontrar, con el tiempo, una clave que permita interpretar, al menos de manera aproximada, sus melodías.

Otro aspecto interesantísimo del Antifonario está en su contenido litúrgico, el cual ayuda a poder fijar el repertorio coetáneo de otras liturgías de la Iglesia Latina. El fondo litúrgico ,acompañado siempre de sus neumas, nos facilitará la solución de muchos problemas que se presentan al pretender estudiar las formas practicadas en la antigua liturgia española.

No cabe duda que, en el día en que será posible fijar científicamente las melodías contenidas en el Antifonario de León, podremos saber también como se cantaban aquellas otras, de la liturgia galicana.

La edición facsímil del menciona-

do Antifonario además de proporcionar a los estudiosos el más precioso ejemplo de notación musical latina de la Edad Media, tal vez promueva con el tiempo una serie de investigaciones conducentes a plantear interesantes problemas en lo que se refiere al origen de muchos de los aspectos musicales que hoy se consideran, quizá apresuradamente, como definitivos. A. S.

EDISON CARNEIRO. — Candomblés da Bahía. — Con 14 diseños de Carybé). — **Editorial Andes.** — Río de Janeiro - Colección Mundo Brasileño.

El Candomblé, en el Estado de Bahía, Brasil, incorpora, funde y resume, varias religiones del negro africano y supervivencias religiosas del indígena, con transculturaciones del catolicismo y del espiritismo. Existirá siempre un pequeño altar con imágenes y registros católicos en la sala de fiestas de las casas humildes de Bahía, pero los seres que vienen al **"terreiro"** son legítimos dioses africanos ;el dios del hiero, **Ogún;** el dios de la caza, **Oxossés;** el dios de las tempestades, **Xangó;** personificaciones de las tribus naturales del país, como **Tupinambás;** figuras fantásticas que divinizan árboles, como **Lokó, y Juremeiro,** o idealizan una profisión, como el Tropero; antepasados comunes que se singularizan en el favor de los dioses, como los **egúns,** etc.

Se efectúa así una vaga comunión de los seres humanos con los dioses y sus ancestrales.

No se trata, con todo, de la vaga comunión espiritual, simbólica y remota, como en el catolicismo, ni de un simple contacto transitorio y accidental con los muertos, como en el espiritismo. En el **candomblé,** los dos mundos se confunden. Los dioses y los muertos se mezclan con los vivos en el **terreiro** (lugar sagrado del ritual), y oyen sus quejas, aconsejan, conceden dádivas espirituales, solucionan sus desaveniencias, y dan remedio para sus enfermedades y consuelo para sus infortunios. El mundo celestial no está distante, ni es superior, por lo cual el creyente puede comunicarse directamente con los dioses y valerse de sus beneficios.

Esta es la razón del extraordinario vigor del **candomblé,** en el Estado de Bahía, que viene resistiendo con tenacidad al terror policial y a todas las campañas de rivalidad religiosa.

El libro de Edison Carneiro, resume una experiencia de pesquizas de muchos años, y lo más importante es que lo hace con un lenguaje muy accesible y ameno, pudiedo constatarse además una gran objetividad en todo lo que nos relata de los cultos fetichistas. Creemos sea éste uno de los libros más útiles en lo que se refiere al conocimiento de la concepción del mundo que poseen los negros transculturados a nuestro continente, y también sobre las complejas estructuras del funcionamiento de sus pensamientos religiosos.

Otra de las cualidades de este trabajo, reside en que el autor ha sabido presentarnos una visión de conjunto, sin detenerse en pequeñas particularidades que nos desviarían de los aspectos fundamentales. Y ésto, tratándose de una obra de divulgación, adquiere primordial importancia, puesto que no condiciona el aprovechamiento de las experiencias del autor, a un reducido círculo de entendidos e interesados en estas cuestiones.

En cuanto a las ilustriaciones de Caribé, realizadas con un extraordinario sentido de síntesis, tienen la virtud — principalmente para aquellos que conocen intimamente el funcionamiento de los candomblés — de una profunda sugerencia, puesto que con simple líneas, nos presentan admirablemente una variedad de imágenes y personajes típicos, en las actitudes que comprenden los instantes de mayor unción, en los creyentes y participantes de tales ritos.

PIERRE LE GENTIL. — Le Virelai et le Villancico. Le probléme des Origines Arabes. — Société d'Editions "Les Belles Lettres". — París - Francia.

En 1938, a raíz de la publicación en el **Boletín Hispánico,** de un trabajo del notable filólogo, Ramón Menendez Pidal, sobre **"Poesía arabe y europea",** se actualizó uno de los más apasionantes problemas relativos al origen e influencias de la Poesía Occidental.

Menendez Pidal, demostraba en su estudio, que por lo menos una rama de la Lírica Románica de la Edad Media, tenía su origen en la poesía árabe-andaluz.

Esta tesis volvió a ser afirmada, en la conferencia que el ilustre bibliógrafo pronunció en 1937, en La Habana, la cual fué publicada por la Colección Austral, Nº 190, en 1941.

Pierre le Gentil, Profesor de la Sorbonne de París, realiza en el libro que acaba de ser publicado bajo los auspicios del Instituto Francés en Portugal, una investigación muy detallada en lo que se refiere a esta tesis, que de cierto modo se opone a la tesis del origen litúrgico y del origen helénico, en las formas estróficas, con estrebillo, a la cual se refería Menendez Pidal.

En el estudio del filólogo español, se trata de demostrar el orden métrico verificado tanto en el **villancico** español, como en el **Virelei** francés, e inclusive en la **Ballata** italiana, para luego presentarnos el modelo respectivo en la forma llamada **"Zéjel"** por los musulmanes andaluces.

Tal estrofa **zejelesca,** conoció un éxito asombroso en toda la Peninsula Ibérica, hasta los siglos XV y XVI. Parecería lógico, en consecuencia, encontrar o definir en este hecho, los origenes del mecanismo de las formas fijas que se desarrollaron en la Poesía llamada románica, y en una importante rama de la lírica latina.

Pero existe, como señalamos, tesis contrarias, y su ordenamiento y consideración, constituyen precisamente el resultado notable de la obra de Pierre le Gentil.

No deja de provocar admiración muy justificada, el criterio y también la disciplina de este estudioso, que en su libro nos proporciona una exacta exposición comparativa de las tesis opuestas, y circunscribe el problema a un límite modesto para profundizar debidamente cada una de las corrientes en pugna y definirles los derroteros.

Pierre le Gentil no cierra el debate, pero creemos que logra ampliamente su propósito de ordenar las tesis respectivas ,exponiendo los conceptos con ejemplar nitidez y contribuyendo asi, con un criterio muy equilibrado a una de las discusiones más interesantes en lo que respecta a divulgar un mayor conocimiento sobre todos los movimientos verificados en la lírica de la Edad Media.

La publicación de esta obra es muy oportuna, y aportará sin duda, una contribución invalorable en la investigaciones de las mutuas relaciones espirituales de los latinos.

A. S.

EDOUARD SCHURE. — Historia del Drama Musical. — Edición de Librairie Académique Perrin et Cia. — París - Francia.

Las obras de Edouard Schuré abarcan gran variedad de temas y especialidades, pero por lo que es dado percibir en esta **Historia del Drama Musical,** se admirará menos al historiador que a su erudición amena, vagamente enterada de todos los importantes cursos de esta materia tan relevante en las realizaciones artísticas de la cultura occidental.

Sin que siquiera pueda ser este trabajo recomendado como una verdadera **Introducción** al conocimiento histórico del **Drama Musical,,** el autor realiza una labor de divulgación muy meritoria, pues en ningun momento se notará que la falta de un conocimiento más profundo del tema que trata, pudo desviarlo de un buen gusto natural, y hasta diríamos de una fina sensibilidad estética que demuestra siempre, frente a las obras que comenta.

Algunos conceptos simples e ingenuos a propósito de la relación de la Poesía con la Música en Grecia, y de lo que denomina "Historia de la Poesía desde Dante hasta Goethe", que se acumulan en este libro, pudieran tal vez predisponernos contra los **enciclopedistas**, pero teniendo en cuenta que uno de los mejores trabajos existentes sobre Beethoven, lo debemos a Romain Rolland, y que por lo general, los auténticos poetas, al analizar las grandes obras musicales, tienen mayores aciertos y más profundidad que los mismos críticos especializados en música, llegaremos a la conclusión de que la superficialidad de Edouard Schuré se debe más a la carencia de una autodisciplina que a la adopción del sistema de un conocimiento general de las artes, que desea demostrarnos.

En los tres capítulos que dedica a la Opera, el primero, dónde se refiere especialmente a su origen, pasa por alto los autos sacramentales de la Edad Media, y las distintas corrientes del **Renacimiento** italiano. El tema ahí es tratado en torno a generalizaciones sobre Grecia, sin darnos en realidad una verdadera demostración de conocimiento de la cultura helénica.

Con este mismo estilo divagatorio, pasa en seguida a tratar el Drama Musical y algunas de las obras de Gluck y de Wagner. Debemos reiterar que lo hace con mucha amenidad, pero en substancia, la obra abunda en ingenuas expresiones de admiración, y comentarios banales que la desmerecen e impiden otorgar a este libro la justificativa de su título.

A. S.

PAULO DE CARVALHO NETO. — La Obra Afro-Uruguaya de Ildefonso Pereda Valdés. - Ensayo de Crítica de Antropología Cultural. Edición del CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS DEL URUGUAY. (Montevideo 1955).

Es este un libro interesante, cuyo estudio se hace altamente recomendable por el cúmulo de enseñanzas que proporciona.

Paulo de Carvalho Neto realiza en él un análisis profundo de la obra afro-uruguaya de Ildefonso Pereda Valdés, y el resultado de su labor constituirá, seguramente, uno de los más importantes aportes para el desarrollo científico de la Antropología Cultural en nuestro medio.

Hace en efecto, una crítica de conceptos y una crítica de la metodología, señalando aciertos donde éstos adquieren trascendencia, y equívocos donde la acepción es poco valedera y responde a ideas preconcebidas o a estereotipías que justifican, e inclusive torna indispensable, rectificaciones constantes.

Tal podría ser, entre los muchos ejemplos indicados en este libro, uno que creemos útil transcribir. Nos referimos al fragmento de la página 29, dónde Carvalho Neto hace la observación siguiente: "Al tratar de los orígenes de la música popular brasileña, Valdés opta por una vieja estereotipia. Afirma que el brasileño es el resultado de **tres razas tristes**. Creemos que ahí residen dos errores fundamentales. Uno es la propia expresión **raza triste**; el otro, su aplicación a una realidad social. Ya no se concibe tal expresión, desde que el famoso especialista de los idiomas arios, Max Müller, protestó contra otra muy semejante. Müller se opuso a la combinación **raza aria**, por haber en ella mezcla de términos físicos con términos culturales. "He dicho una y otra vez — escribe Max Müller — que cuando hablo de **ario** no me refiero a la sangre, ni a los cabellos ni al cráneo; aludo simplemente a los que hablan idiomas arios. Cuando hablo de los arios me limito a características no anatómicas. ..Para mí, un etnólogo que habla de raza aria, sangre aria, ojos o cabellos arios, es tan pecador como el lingüista que habla de un diccionario dolicocéfalo o de una gramática braquicéfala" (Müller "Biography of Words and the Home of the Arians, London, 1888, pág. 120. En Benedict, 1941, pág. 20). Por supuesto, así como no queda bien entreverar expresiones lingüis-

ticas con expresiones somáticas, o anatimobisiológicas (raza), del mismo modo resulta impropio concebir estas últimas al lado de expresiones psicológicas. Tristeza es un atributo psíquico".

El ensayo de Carvalho Neto, perdería la jerarquía de tal, si se limitara a demostrarnos exclusivamente los equívocos. De ahí que sea de suma importancia destacar que el crítico dedica también mucha atención a varios aspectos positivos de las obras de Pereda Valdés, y que son aquellos que lo consagran entre los precursores de los estudios de antropología cultural en nuestro medio.

Y es así que afirma que Valdés no erró en lo fundamental, y esto es lo que importa. ¿Y qué es lo fundamental? Lo fundamental es la línea de conducta que se trazó a sí mismo. Su obra tiene un horizonte: el pueblo. Ha cumplido y cumple una misión social.

Tal vez fuera útil antes de terminar, referirnos a unas de las pocas veces, en que en el transcurso de este libro, no concordamos con el criterio del ensayista. Y es cuando Carvalho Neto afirma que la obra de Pereda Valdés se resiente, porque "el poeta importuna, aburre, disgrega, está presente casi siempre. Los errores múltiples que apuntaremos — dice — son errores de poeta. El no tiene la culpa. Lo subjetivo es su mundo. Cultivar lo objetivo le habrá sido una empresa agotadora".

No concordaremos con este criterio, lo reiteramos, debido a que la **culturología**, tal vez no pueda ser practicada sin los atributos del poeta. Edgar Poe, puede que se haya anticipado a los **antropólogos culturales**, y en muchos años, en la percepción de calidades expresivas de la poesía negra, que en efecto llegaron a tener gran influencia en la estilística del gran poeta. Lo mismo diríamos refiriéndonos a Mario de Andrade, en cuanto a la clarividencia con que presentó tesis verdaderamente inéditas sobre el folklore. Fue la suya, una clarividencia de poeta.

Lo malo está en que se ha hecho también una **estereotipía**, esto de que al poeta se le concede cualquier licencia. Nada más lejos de lo cierto, pues en el subjetivismo del artista, cuando éste lo es de verdad, corre a raudales las substancias más objetivas del ser, tanto colectivo como individual.

Necesario se torna también resaltar, que entre la recolección de datos estrictos y comprobados, y la **antropología cultural**, tal vez exista un camino muy largo a ser recorrido. Mucho más extenso y complejo que el que dista entre un archivo ordenado en todas sus minucias, y la síntesis equilibrada y certera de un auténtico historiador.

Es éste, volvemos a repetirlo, uno de los pocos puntos en que discordamos de Carvalho Neto, personalidad que no nos sorprenderá — y tiene mérito y capacidad para tal — ver consagrada, dentro de muy poco tiempo, entre los mayores etnólogos de la nueva generación continental.

ERNESTO C. GALEANO - OSCAR S. BAIRELLES. — Cuatro volúmenes del Primer Solfeo Folklórico argentino. — Edición de Ricordi Americana.

Es muy posible que la publicación de estos volúmenes del Primer Solfeo Folklórico argentino, sea una de las semillas que ha de encontrar, ciertamente, tierra fértil en las ne- SODRE - BIBLIOGRAFIA PLP cesidades musicales de nuestros pueblos.

Hace algunos años, refiriéndonos a la decepción de muchos pedagogos, en lo que respecta a los pocos talentos que se revelaban entre sus discípulos, nos fué dado llamar la atención hacia un hecho al cual se le dispensaba, y se le dispensa, escasa atención.

La formación técnica del alumno, cuando en éste vibra ya el ethos

continental, se resiente muy a menudo, frente a una distorsión de la sensibilidad, que viene a constituir en definitiva, su subordinación a aquellas otras expresiones, que suelen clasificarse como "música universal".

El contrasentido de esta práctica, se hace tanto más evidente, inclusive cuando se verifica la extraordinaria desproporción entre el mundo íntimo de la psiquis del alumno, y el repertorio mozartiano o beethoveniano que deberá dominar. El resultado negativo no se debe a una supuesta carencia de musicalidad del discípulo en cuestión, como a la incongruencia del camino inalcanzable que se le ordena seguir.

Estos volúmenes del Primer Solfeo Folklórico argentino representan por eso, una experiencia que podrá ser completada con muchas otras que se relacionan con la ejecución instrumental.

Lo que llega a sorprender, sin embargo, y en esta época en que la ciencia de la Pedagogía, ha alcanzado un nivel muy elevado, es que sus principios no rijan para la enseñanza de la música.

¿Qué se podría decir, por ejemplo, de un sistema educacional, en el cual entre cien alumnos, apenas cuatro a cinco, aprendieran efectivamente a leer? Pues que habría que renovarlo completamente, luego de investigadas y comprobadas sus deficiencias.

En la Pedagoría Musical es éste, en realidad, el resultado que se obtiene, pero pasa desapercibido, mientras los pedagogos, en su decepción, esperan que se produzcan los milagros de la revelaciones.

La música es materia optativa, y así siendo, debemos considerar que la mayoría de las personas que buscan las aulas de los Conservatorios, llevan en sí una esperanza y un deseo, que en la casi totalidad de los casos, se verán defraudados, y por culpa que no ha ser justo, atribuir siempre más a los alumnos que a los profesores, y menos a estos mismos que a los métodos estereotipados.

La edición de los métodos de Solfeo de Galeano y Bareilles, representa uno de los primeros intentos de una orientación que conceptuamos más eficaz, y quizá nos depare con resultados más amplios y firmes, en lo que toca al aprovechamiento real de estos estudios.

A. S.

REVISTA DEL INSTITUTO DE ETNOLOGIA. — Universidad Nacional de Tucumán. Argentina Tomo I.

Difícil ha de resultar encontrar material más valioso que el publicado en la referida Revista. Una simple nómina de los estudios monográficos ahí reunidos, nos ofrece la pauta de su importancia, debiéndose destacar que se trata, en su totalidad, de fuentes inéditas o poco conocidas, y resultados de investigaciones directas en las disciplinas etnográficas.

En el índice general de este Tomo, encontraremos los títulos siguientes: **"Contribución a la etnografía y a la archeología de la Provincia de Mendoza"** por el Dr. Alfred Métraux. — **"Vocabularios inéditos o poco conocidos de los idiomas Rankelche, Guahibo, Piaroa, Toba, Pilagá, Tumanaká, Kaduveio"** por Chestemir Loukotka. — **"La civilización material y la vida social y religiosa de los indios Zé del Brasil meridional y oriental"** por Hermann Ploetz. — **"Los indios Kamakan, Pataso y Kutaso"** por J. B. Douville. — **"Estudios sobre la civilazición de los indios chiriguanos"** por Alfred Métraux. — **"Viajes de un artista por la América meridional. Los Caduveos"** por Guido Boggiani. — **"Vocabularios inéditos o poco conocidos de los idiomas Camakoko, Sanapaná, Angaité y Sapuki"** por Chestmir Loukotka. — **"Nota sobre la presencia del Mocasin entre los indios Pilagá del Río Pilcomayo"**, por E. Palavecino.

Es muy conveniente señalar la publicación de un manuscrito inédito de Guido Boggiani, el famoso pintor italiano del siglo pasado, cuyos

estudios e investigaciones sobre los Caduveos son considerados entre los más importantes que se han hecho en nuestro continente.

Lo curioso es que, al tomar sus notas Boggiani no perseguía un fin científico, y él mismo se habría sorprendido, tal vez, si entonces se le hubiera dicho que las observaciones que consignaba determinarían su carrera científica y contribuirían a colocarlo entre el número de los mejores etnógrafos de Sud América.

El libro de Boggiani tuvo un éxito grande y merecido. Su estilo es encantador, claro y fluído; abundan las observaciones, y los acontecimientos más insignificantes están contados con sencillez y gracia. No hay asomo de esa fatigosa charla de ciertos viajeros meridionales que sólo piensan en deslumbrar con el relato de sus peripecias, cansancios y con gradilocuentes prosopopeyas sobre la civilización, el progreso y la barbarie. Pocos relatos de viaje dan, como éste, la impresión de la verdad, y quienes han vivido en el Chaco, afirman que pocas obras expresan tan bien el ambiente de la vida indígena y la monótona existencia del viajero.

La publicación de un nuevo manuscrito de este etnográfo enriquece, por cierto, la mencionada Revista. Pero, todos los otros materiales no le van a la zaga. Los vocabularios de Loukotka, son importante contribución a la lingüística sudamericana. El estudio de E. Palavecino, hecho como comprobación de una tesis de Erland Nordenskiöld, es vasas indicaciones sobre un interesante lioso y conciso, otorgándonos precielemento de la cultura. Y los trabajos de Alfred Metraux representan, en realidad, un modelo de la técnica etnográfica, y nos proporciona grandes enseñanzas en lo que se refiere a la disciplina de la recolección y clasificación de los materiales.

La Revista del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán, refleja seguramente, una actividad de alto cuño científico, y aporta contribuciones dignas del más franco elogio.

A. S.

★★

Actividades artísticas en el Estudio Auditorio para la temporada 1956.

La Comisión Directiva del SODRE viene estudiando desde el mes de diciembre último, la preparación y organización de la Temporada Oficial 1956 a desarrollarse en el Estudio-Auditorio. En estos momentos sólo restan algunos detalles de coordinación de fechas, para permitir y hacer viable la presentación en nuestro medio de conjuntos y figuras que habrán de concitar el mayor interés en nuestro público.

Dicha Temporada, como es norma en la nombrada institución, contemplará todos los géneros artísticos que está habilitada y en condiciones de desenvolver su actividad, que puede resumirse como sigue:

TEMPORADA SINFONICA.

Se ha previsto la contratación de los siguientes Directores de Orquesta, para que actúen en breves ciclos de tres o cuatro conciertos sinfónicos, al frente de la OSSODRE. Ellos son: Nicolás Malko, Víctor Tevah, Antal Dorato, Van Remoortel, Juan José Castro, Tielfelder. Para la actuación de estas renombradas batutas, se ha previsto la apertura de los correspondientes abonos.

Entre los cuatro programas que dirigirá el maestro Nicolás Malko, podemos adelantar que el segundo estará integrado por las 1ra. y 9na. Sinfonías de Beethoven, y será realizado en homenaje a la memoria del maestro Erich Kleiber, recientemente fallecido, que nuestro público recuerda como un magnífico intérprete de las obras del genio de Bonn.

Como uno de los homenajes que se realizarán en conmemoración del segundo centenario de Mozart, el SODRE ha programado la ejecución de su "Requiem" a cargo de la Orquesta y Coro del Instituto, que estarán dirigidos por el maestro Domingo Dente.

También se ha previsto la actuación de Directores nacionales al frente de la OSSODRE, dentro de la Temporada 1956, en la forma que se ajustará oportunamente, de acuerdo a las posibilidades de fechas que surjan de la programación con figuras extranjeras.

Entre los solistas, pueden adelantarse los siguientes nombres de artistas nacionales: Fanny Ingold, Mirtha Pérez Barranguet, Nibya Mariño, María Mercedes Luna, Norma Giacosa de Fontana, Emma Ayala Vidal, Victoria Schenini, Francisco Heltai, Gerardo Haase.

En el campo de los solistas extranjeros, el panorama aún no está desvelado totalmente, ya que existen aún diversas dificultades para contemplar los aspectos de programación, fechas, etc. Con todo, puede asegurarse que actuarán como solistas con nuestra Orquesta Sinfónica, una serie de destacados valores internacionales.

TEMPORADA COREOGRAFICA.

La Comisión Directiva del SODRE tiene proyectado, posibilitar una intensa actividad del Cuerpo de Baile del Instituto, dentro de su sala del Estudio-Auditorio, para hacer conocer el repertorio de ese conjunto estable, que últimamente se ha visto incrementado con recientes novedades en las que ha venido trabajando su Director el maestro y bailarín solista Roger Fenonjois. De no surgir impedimentos en cuanto a la disponibilidad del escenario del Estudio-Auditorio, se tiene proyectado presentar al Ballet del SODRE en forma periódica durante la Temporada 1956, en un mínimo de dos actuaciones mensuales.

TEMPORADA LIRICA.

Respecto a este género de actividad artística, la Comisión Directiva del SODRE adelanta los compromisos y gestiones realizadas hasta la fecha, para obtener la actuación en Montevideo de los siguientes prestigiosos conjuntos: La Original Opereta Vienesa, con el clásico repertorio de la antigua Viena, incluyendo los títulos de "El Murciélago", "Sangre Vienesa" y "La Viuda Alegre"; la Opera alemana de Bonn, para cuya actuación en el SODRE se efectúan gestiones, presentaría las ópera "El Caballero de la Rosa", "El Buque Fantasma", "El Rapto del Serrallo" y posiblemente alguna otra obra de Wagner.

Aún cuando no cabe dentro de la calificación de espectáculo lírico, se incluye en este resumen, el compromiso fijado con el maestro César de Mendoza Lasalle, para la presentación de la obra de Paul Claudel y Arturo Honegger: "Juana de Arco en la hoguera", con la intervención de Ingrid Bergmann y la puesta en escena de Roberto Rosellini.

OTROS ESPECTACULOS.

Al margen de la actividad precedentemente aludida, la Comisión Directiva del SODRE ha proyectado series de espectáculos folklóricos con intervención del conjunto de Ariel Ramírez y de los Hermanos Abalos que en la Temporada 1955 obtuvieron gran éxito.

CINE-ARTE.

En este género de actividad, el SODRE ha programado la realización del II Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que se iniciará el 2 de mayo próximo, en la sala del Estudio-Auditorio. Este Festival Internacional será precedido de su similar dentro de la órbita nacional, del que surgirán los films que representarán a nuestro país en el certamen internacional.

En estos momentos puede asegurarse que el más amplio éxito acompañará la realización del Festival Internacional, a juzgar por la cantidad y calidad de los países concurrentes y de sus producciones cinematográficas que los representarán.

Además de este Festival, el SODRE continuará desarrollando una profusa actividad de Cine-Arte, tanto en la sala del Estudio-Auditorio, como en centros docentes, instituciones culturales, etc. de nuestra Capital y del Interior del país.

★

AVISO

El Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay envía su revista a todas las instituciones similares y bibliotecas, nacionales y extranjeras.

Se ruega establecer el canje de publicaciones.

AVIS

Le Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay envoie sa revue à toutes les institutions similaires et bibliothèques nationales et étrangères.

Prière d'établir l'échange de publications.

ADVERTISEMENT

The Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay sends its review to all similar institutions and to the libraries both national and foreing.

Exchange with their publications is requested.

ANWEISUNG

Das Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay schickt seine Zeitschrift an alle aehnlichen Institute und einheimische und fremde Bibliotheken.

Man bittet den Austausch der Veröeffentlichungen einzurichten.

Dirección
S'adresser à
Adress
Direktion

Director de la Revista del SODRE,

Daniel D. Vidart
Andes, 1465

MONTEVIDEO — URUGUAY